ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ



ಡಾ|| ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ವಾಹಿನಿಯ ಹುಟ್ಟು, ಪಾತ್ರ, ಉಪನದಿಗಳು, ದಿಕ್ಕು, ವೇಗ, ಹರಿಯುವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು, ಗತಿ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸುಮಾರು ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಭಾರತದ ಕಾಲದೇಶವಿಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಿಗರು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಬೃಹತ್ತು-ಮಹತ್ತುಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ನಿರೂಪಣತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಇತಿಹಾಸವೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಆಶೋತ್ತರಗಳೂ ಸೇರಿವೆ ; ಅಂತೆಯೆ ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯದ್ ವರ್ತಮಾನಗಳ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದೆ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಾಧನೆಯೂ ಹೌದು, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧನೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಆಳ-ವಿಸ್ತಾರಗಳಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ವಿರಳ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿರಲು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಕ್ರಮಗಳು ಯಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ 'ಕೆಲವು ಮಾತು'ಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸಗ್ರಂಥ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ಅದು ವಾಡಿಕೆಯ, ಮಾಮೂಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಸ್ತಕವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಖರವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ವಿವರಪೂರ್ಣವೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವೂ ಸುದೀರ್ಘಕಾಲೀನವೂ ಆಗಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಇರುವಂತೆಯೆ ಕಲೆ, ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಷ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳೂ ಸಹಾನುಭೂತಿಪರವಾದ ಒಳನೋಟಗಳೂ ಸಮಗ್ರ ದರ್ಶನವೂ ಇವೆ. ಅದರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿದೆ, ವಾಚಕಮೈತ್ರಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ಬೃಹದ್ ಗ್ರಂಥವು ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ —ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗೂ, ಸಂಶೋಧಕರಿಗೂ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಾಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಓದುಗರನ್ನೂ ಅದು ತನ್ನ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ

ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦ ೦೧೮

ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣ : ೧೯೮೦
ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣ : ೨೦೦೧

ಬೆಲೆ : ರೂ. ೨೦೦

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಯು. ಟಿ. ಸುರೇಶ್

ISBN : 81-7713-086-2

ಮುನ್ನುಡಿ

ಜ್ಞಾನ ಸಂಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಸಾರಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಮಾಧ್ಯಮ ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯೂ, ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕವೂ, ಜೀವನ ಸೌಂದರ್ಯದಾಯಕವೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಪನ್ನವೂ, ಬುದ್ಧಿ ಮನಸ್ಸುಗಳ ವರ್ಧಕವೂ ಆದ ಅಪೂರ್ವ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ನಿತ್ಯ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಪ್ರವಹಣ ಮಾಡುತ್ತ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತ, ತುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತ, ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಅವನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದೇ ಇದರ ಪರಮ ಗುರಿ. ಇಂಥ ಜೀವನೋತ್ಥಾನಕಾರಿಯಾದ ಉತ್ತಮ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಓದುಗರಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಗುರುತರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಜ್ಞಾನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಸಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಮೌಲಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಂಡ ಅತ್ಯಂತ ದಕ್ಷ ಹಾಗೂ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ಮುಖ್ಯ ಮಂತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀ ಕೆಂಗಲ್ ಹನುಮಂತಯ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸುಲಭ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಸ್ತುತ್ಯಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅಂದಿನಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಬಹುಬೇಡಿಕೆಯ ನೂರಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸರ್ಕಾರ ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಥ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಈಗ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಹಾಗೂ ಬಹುಬೇಡಿಕೆಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ನೀಡುವುದೆ ಈ 'ಜನಪ್ರಿಯ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ'ಯ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ.

ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಮಹೋಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಪ್ರಾಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ೮೦೦ ಪುಟಗಳಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಬೃಹತ್ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ತು ಮತ್ತು ಬೃಹತ್ತುಗಳನ್ನು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧಾರಭೂತವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ರಸಿಕರ ಮುಂದಿಡುವ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಗಾತ್ರದ, ಪಾತ್ರದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ ಈ ಕೃತಿ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದಾಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಅಖಿಲ ಭಾರತ

ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಪ್ರಕಾರ. ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವನ್ನು ಆವರಿಸಿ, ಉತ್ತರದ ಕಡೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವದ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಯ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಚಾಚಿದ ಈ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ ಮತ್ತು ಅಪೂರ್ವ.

ಈ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿಯ ಉಗಮ, ವಿಕಾಸ, ಇದರ ಗತಿ, ಸ್ಥಿತಿ, ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಆರಂಭದ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೨ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಈ ಅಖಂಡ ಸಂಗೀತ ಪ್ರವಾಹ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ೩ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಶ್ರೀ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ಈ ಸಂಗೀತಲೋಕದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಗೀತಸಾರ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ೩ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಲಪ್ಪ, ಬೈಕಾರ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ, ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ—ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಸಂಗೀತಗಾರರ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ೪, ೫, ೬, ೭ ೧೦ ಮತ್ತು ೧೧ನೇ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಮಹಾಸಾಧಕರ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಾಧನೆಯ ಹಿರಿಮೆಗಳ ರೋಚಕ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಹರಿದಾಸ ಪಂಥದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ೧೨ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಆಧುನಿಕ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿವರ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಕಛೇರಿ ಪದ್ಧತಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಗಳನ್ನು ೧೩, ೧೪ ಮತ್ತು ೧೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ೧೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಾ ವೈಭವದಿಂದ ಮೆರೆದ ಸಂಗೀತ ಉಜ್ಜ್ವಲ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ೧೭ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಎಳೆಯಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಆಂತರಿಕ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದ ಗಮಕ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ೧೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ೧೯ ಮತ್ತು ೨೦ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗೀತೇತರ ಸಂಗತಿಗಳಾದ ಪವಾಡ, ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ೨೧ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರದ್ಧಾಯುತ ಅಧ್ಯಯನ, ಆಸ್ವಾದನೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ಜನಮನಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಹೇಗೆ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸವಾಲಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ ಎಂಬುದರ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ೨೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ. ಆಧುನಿಕ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳ ಮಧುರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಪಂದನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಮಾಲೋಚನೆ ೨೩ನೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಶೇಷ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು, ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು, ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಈ ಭವ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತದೆ ೨೪ನೆ ಅಧ್ಯಾಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಮಹಾನದಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಾ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆಯ ಚಿರಂತನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ೨೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಗಂಭೀರ ಗಮನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯ ಜೊತೆ-ಜೊತೆಗೆ, ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಜಂಜಡದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಏಕಾಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಲೋಕ ಸಿಲುಕಿರುವಾಗ ಜನರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯತೆ ಲುಪ್ತವಾಗದ ಹಾಗೆ ಆದರೆ ಅವರ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿ ತೀರಾ ಬತ್ತದ ಹಾಗೆ ಕಾಪಿಡುವ ಹಲವು ಸಂಗೀತ ಮಾರ್ಗಗಳು ಮೈವೆತ್ತಿವೆ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತ, ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ—ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸರಳವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನೋಲೋಕದ ಸಂಗೀತ ತೃಷೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿವರವನ್ನು ೨೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಭವಿಷ್ಯವೇನಾದರೂ ಇದೆಯೇ? ಈ ಭವಿಷ್ಯ ತಳೆಯುವ ರೂಪಗಳಾವುವು? ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೇನು? ಎಂಬುದರ ರೇಖಾ ವಿವೇಚನೆ ೨೭ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಲೋಕದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಪರಂಪರೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳ ಮತ್ತು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಸಮೇತ ಅತ್ಯಂತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗೆಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಮಹಾಕೃತಿ.

ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ವಿಸ್ತಾರ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಅನ್ಯಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಪೂರ್ವ ವಿದ್ವತ್ತಿನಿಂದ, ಮಹಾನ್ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಅಪಾರ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿರುವ ಮಹಾ ಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃಗಳು ಎಂದ ಮೇಲೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತಾದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದವರು ಇನ್ನು ಹಲವರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಆಳ-ಅಗಲಗಳನ್ನು ಇಂತಹದೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದವರು ವಿರಳ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರಿವರು. ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನ, ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪುರಾತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಇವರದು. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂಶೋಧನಾ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂತರಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಪಾರ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಇವರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಗಾಯನ, ಸಂಶೋಧನ, ಅಧ್ಯಾಪನ, ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಹೆಮ್ಮೆಪಡುವ ಮಹಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಇವರ ಅಸಾಧಾರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ನಿರೂಪಣಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದಗ್ಧತೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಒಳನೋಟಗಳು, ಪರಂಪರೆಯ ಅಪಾರ ಅರಿವಿನೊಡನೆ ಬೆರೆತಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮ, ದಣಿವರಿಯದ ದುಡಿಮೆ, ಸದಾ ಹೊಸದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಎಂತೋ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೂ ಅಂತೆಯೇ ಪಡೆದಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಂಥ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಸನ್ನ ಮಧುರಶೈಲಿ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ 'ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ' ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಲೋಕದ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಆಕರಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಬಹುವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾಗಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರತಿಗಳು ದುರ್ಲಭವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇದೀಗ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕೋರಿಕೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಮರು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅನುಮತಿ ನೀಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಹೊಸ ಹೊಸ ಶೋಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮತ್ಸರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ನಿರಂತರ ಮಹಾಧಾರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರ ಎದುರು ಇಟ್ಟಿರುವ ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಪರವಾಗಿ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನನ್ನ ಹಾರ್ದಿಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಇಂತಹದೊಂದು ಬೃಹತ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅನುಮತಿಸಿದ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸದಸ್ಯ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಇದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಅಚ್ಚುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮೈಸೂರಿನ 'ಶ್ರೀ ಶಕ್ತಿ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಪ್ರೆಸ್'ನ ಮಾಲೀಕರೂ ಸ್ವತಃ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಆದ ಶ್ರೀ ರಾ. ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ, ಅವರ ಪುತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ ಮೋಹನ್ ಮೂರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ನಮನಗಳು.

ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರು

ದಿನಾಂಕ :೧-೩-೨೦೦೧

ಡಾ. ಎಚ್. ಜೆ. ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಲೇಖಕರ ಎರಡು ಮಾತುಗಳು

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಎರಡನೆಯ ವಿಸ್ತೃತ ಸಂಸ್ಕರಣವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನನಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ತಂದಿದೆ. ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಯು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪ್ರಸಾರಾಂಗದಿಂದ ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟ ವಾಯಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳು ತೀರಿಹೋಗಿ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಬೇಡಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿದ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯಗಳು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ್ದು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಏಕೆ, ಎಲ್ಲಿ, ಎಂದು ? ಅದು ಬೆಳೆದು, ಬಲಿತು, ಹರಡಿದ್ದು ಹೇಗೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಾರಿಂದ ? ಅದರ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೇನು, ಎತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ, ಮುಂದೆ ಹೇಗಾಗಬಹುದು ? ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಇತರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲೆಳಸುವ ಒಂದು ನಮ್ರ ಪ್ರಯತ್ನ. ಹೀಗೆ ಅದು ಒಂದು ಇತಿಹಾಸದ ಪುಸ್ತಕ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರಕಾಲೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಮಗ್ರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಅದನ್ನು ಆಗಾಗ ಆಧುನೀಕರಿಸುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ ; ಭಾರತೀಯರೆ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು. ಇದು ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದಂತಹದು : (ಅ) ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೇರುಗಳು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ವಿವಿಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ತರಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು. (ಆ) ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ರಾಶಿಗೊಳಿಸಿ ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದರ್ಶಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. (ಇ) ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಯತಕಾಲಿಕ ವಾಗಿ ನವೀಕರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು.

ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಕಾರವೆ. ಅದು ಮಾನವಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿ, ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವೆ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. ಅದಕ್ಕೆ ಜಾನಪದ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸುಗಮ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ಅವಶ್ಯವಾ ಗಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು; ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯು ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಯಾಮದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲೆಳಸಿದೆ. ಅದು ಲೇಖಕನ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತುವರ್ಷಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಫಲ; ಅಪ್ರಕಟಿತವಾದ ಹಲವು ಆಕರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿತವಾದ, ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥರಾಶಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇಸವಿ ಗಳ ಮತ್ತು ಹೆಸರುಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೆಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳದೆ ಈ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗೆ

ಪ್ರಾಣಸಂಚಾರವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಸಿದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಲದೇಶ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ವಿಕಾಸ, ಇಂಗಿತ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲೆಳಸುವುದು ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಪಂಡಿತಪಾಮರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಹಲವು ನಂಬುಗೆ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪುನರ್ವಿಮಶಿಸಿ ಹೊಸ ಅನುಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಷ್ಟು ವಿವರ ವೈವಿಧ್ಯ, ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿರುವ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನವು ಆಗಿಲ್ಲವೆಂಬು ದನ್ನು ಸಂಕೋಚದಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಮಗ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಈ ಆವೃತ್ತಿಯು ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಗತ್ಯವಾಗುವ ಮೂಲಭೂತ ಆಕರಸಾಮಗ್ರಿ, ಉಪಕರಣ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಅಂತಹ ಸಮಗ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯ ರಚನೆಗೆ ಆಗಲೇಬೇಕಾಗಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಬಹುದು :

೧. ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಹೋಗಿರುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆ, ಅನುವಾದ, ಆಧುನೀಕರಣದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ—ಇವುಗಳ ಪ್ರಕಟನೆ
೨. ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಶಾಸನ, ಶಿಲ್ಪ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಕರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ
೩. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಜೀವನಸಾಧನೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ
೪. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪುನಾರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತಿ
೫. ದೇಶವಿದೇಶಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚೆದರಿಹೋಗಿರುವ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮತ್ತು ವಾದನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ಸಂಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟನೆ
೬. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಪುನಾರಚನೆ; ಇಂದಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಂತ್ರ ಗಳಿಂದ ಅವುಗಳ ಆಧುನೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಬಳಕೆ
೭. ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಳೊಡನೆ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
೮. ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಕೇರಳ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಕೊಡುಗೆಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ
೯. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ
೧೦. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ನಾದವಿಜ್ಞಾನ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಶರೀರವಿಜ್ಞಾನ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಮೀಮಾಂಸೆ, ಯೋಗ, ಮಂತ್ರ, ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ

ಆಯಾಮಗಳ ವಿವೇಚನೆ

೧೧. ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಭಾಗವತ ಮೇಳ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ನಾಟಕ, ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ

೧೨. ಸಾಹಿತ್ಯ-ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯಗಳು

೧೩. ಕಾವ್ಯವಾಚನ (ಗಮಕಕಲೆ), ವೀಣಾಪರಂಪರೆ, ಗಾಯಕ ಪರಂಪರೆ, ಪಿಟೀಲು ಪರಂಪರೆ, ನಾಗಸ್ವರ ಪರಂಪರೆ, ಮೃದಂಗಾದಿ ಲಯವಾದ್ಯಗಳ ಪರಂಪರೆ, ಕೊಳಲು ಪರಂಪರೆ, ಗೊಟ್ಟು ವಾದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸ

೧೪. ಆಮದಾಗಿರುವ ಪಿಟೀಲು, ಸ್ಯಾಕ್ಸೊಫೋನ್, ಮ್ಯಾಂಡೊಲಿನ್, ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನವಸೃಷ್ಟಿಯ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಕೆಯಾಗಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ತಂತ್ರಗಳು

೧೫. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸರ್ವೇಕ್ಷಣಗಳು

೧೬. ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಇತಿಹಾಸ .

೧೭. ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆ

೧೮. ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಳಹದಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಅಂತರಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜ್ಞಾನಫಲಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ

೧೯. ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದ ರಚನೆ

೨೦. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಾದ್ಯಗಳು, ಹೊಸ ಗೇಯವಾದನ ರಚನೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ

೨೧. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ, ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಸಂಶೋಧನಗಳ ಗಣಕೀಕರಣ.

೨೨. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕಿ-ಅಂಶ, ದಾಖಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹ

೨೩. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಕರು, ಶಿಷ್ಯರು, ಗಾಯಕ-ವಾದಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ವೃತ್ತಿಸಂಬಂಧಿತ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಕೂಲ್ಯಗಳ ಏರ್ಪಾಡು

೨೪. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಕೋಶ, ನಿಘಂಟು, ಕೈಪಿಡಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು.

೨೫. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದನೆಲ್ಲ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಸಾರ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು

ಹೀಗೆ ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ ಮತ್ತು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಗೀತವು ಪಠ್ಯವಾಗಿರುವ ಭಾರತೀಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಹಾಗೂ ಡಾಕ್ಟೊರಲ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಈ ಮತ್ತಿತರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಇಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನನ್ನ 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ

ದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದೇನೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯವು ಕ್ಷಿತಿಜದಂತೆ : ದೃಷ್ಟಿಯೂ ನಿಲುವೂ ನಡೆಯೂ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲ, ವರ್ತಮಾನವು ವಿಸ್ತರಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ, ಇಂದಿನ ಕಾಲವು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವಾಗ ತೊಡಗಿದಂತೆಲ್ಲ, ಕ್ಷಿತಿಜವೂ ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಹೊರತು, ಅದನ್ನು ಆಗಾಗ ನವೀಕರಿಸಿದ ಹೊರತು, ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಮಗ್ರವಾಗದು. ಅದು ಸಂಪೂರ್ತಿಯಾದ ಹೊರತು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗ ಸಾಧನೆ ಇವುಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯು' ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಮ್ರ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಶಿಕ್ಷಕರು, ಶಿಷ್ಯರು, ಸಂಶೋಧಕರು, ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ಆಸಕ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕರು—ಇವರುಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಇತಿಹಾಸಗಳ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕವಾಗಿರಲಿ ಎಂದೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಪ್ರಮಾಣ ವಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅನುಮಿತಿ, ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದರ ಅನೇಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಥಾಮುಖಗಳು ವಾಸ್ತವಗಳೆ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯ, ಸಂಗತಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಗೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ ; ಅವುಗಳ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ ನನ್ನದು.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕ ಮೈತ್ರಿಯಿರುವಂತೆ ನಾಮಾನುಕ್ರಮಣೀ, ಗ್ರಂಥಾನುಕ್ರಮಣೀ, ಪ್ರದೇಶಾನುಕ್ರಮಣೀ ಮತ್ತು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಾನುಕ್ರಮಣೀ ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕೆಂದಿತ್ತು. ಗ್ರಂಥ ವಿಸ್ತಾರ ಭಯದಿಂದ ಅವನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಪ್ರಕೃತ ಸಂಸ್ಕರಣವು ಮೊದಲನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಗಿಂತ ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ : (i) ಅವಶ್ಯವಾದೆಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಆಕರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. (ii) ವಾಚನೀಯತೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. (iii) ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು (೨೧, ೨೩, ೨೬, ೨೭) ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. (iv) ವಿಷಯ ಸಂಪೂರ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು (೬, ೯, ೧೪, ೧೫, ೧೯, ೨೦)ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. (v) ಆಕರಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ.

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಪ್ರಾಚಾರ್ಯ ಜಿ. ಟಿ. ನಾರಾಯಣರಾವ್‌ರು ವಿಜ್ಞಾನ-ಕಲೆಗಳ ಸಂಗಮಸ್ಥಾನರು, ವಿಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕರು, ವಾಗ್ಮಿಗಳು, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು; ಗುಣಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಸಹಾಯಹಸ್ತವನ್ನು ನೀಡುವವರು; ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದ

ವರು. ಅವರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ (ಈಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಉಪಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿರುವ) ಪ್ರಾಚಾರ್ಯ ಡಾ. ಎಚ್. ಜೆ. ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡರವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಪ್ರೊ. ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವತ್ಸಲರು, ವಿದ್ಯಾಮಗ್ನರು, ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರು, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಶೋಧಕರು, ದೇಶೀ ಸಂವರ್ಧನದ ಮೂಲಕ ದೇಶಸಂವರ್ಧನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತತ್ಪರರು. ಅವರ ದರ್ಶನವಿಸ್ತಾರದಿಂದಲೂ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ದುಡಿಮೆಯಿಂದಲೂ ಇಂದು ದೇಶೀಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಆಯಾಮವು ಮೂಡುತ್ತಿದೆ. ಅವರು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಒಲಿಸಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ವಿಸ್ತೃತ ಪರಿಷ್ಕರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟನೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಅವರು ನನ್ನ ಬಗೆಗೂ ಪುಸ್ತಕದ ಬಗೆಗೂ ತುಂಬಾ ಉದಾರವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಶಕ್ತಿ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಪ್ರೆಸ್‌ನ ಮಾಲಿಕರಾದ ಶ್ರೀ ರಾ. ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಯವರು ಸ್ವತಃ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಮುದ್ರಣ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತಜ್ಞರು. ಅವರ ಸುಪುತ್ರ ಶ್ರೀ ರಾ. ಶ್ರೀ. ಮೋಹನಮೂರ್ತಿರವರು ನನ್ನ ತರುಣ ಮಿತ್ರರು. ಮುದ್ರಣ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರು. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನು ಬಹುವಾಗಿ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿರುತ್ತೇನೆ.

ತ್ರಯೀಲಕ್ಷ್ಮೀ, ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೧೪
ವಿಕ್ರಮ ಫಾಲ್ಗುಣ ಕೃಷ್ಣ ಅಷ್ಟಮೀ ಶನಿವಾರ
(೧೭-೩-೨೦೦೧)

ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

ಪೂರ್ವಪ್ರಕಟಣೆ

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಲೇಖನ ಹಲವೆಡೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ : ಇಂಡಿಯನ್ ಮ್ಯೂಸಿಕೊಲಾಜಿಕಲ್ ಸೊಸೈಟಿ ಜರ್ನಲ್ (೨), ಪ್ರಜಾಮತ (೫, ೭), ಕೈವಲ್ಯಕೌಸ್ತುಭ (೬), ಆಕಾಶವಾಣಿ (೯), ಬೃಹದ್ಧ್ವನಿ (೧೪), ಗಾನಮಂಜರಿ (೧೫), ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ (೧೭), ಗಮಕಕಲೆ (೧೮), ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ (೧೯), ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ (೨೬), ಹೊಸತು (೨೭), ಇವುಗಳ ಸಂಪಾದಕರಿಗೆ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ವಿಷಯಸೂಚಿ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ

೧. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ

ಉದ್ಗಮನ ಮತ್ತು ಗತಿ

ನದೀಮೂಲ ಋಷಿಮೂಲಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬಾರದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ—ಬಹುಶಃ ಹುಡುಕಲಾಗದು, ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಒಂದು ನದಿ ಇಂತಹ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಆಡುವ ಮಾತು: ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಚಿಲುಮೆ ಭೂಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೋ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೋ ಅಂತರ್ಧಾನವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ; ಈ ಚಿಲುಮೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವರ್ಷಾವೃಷ್ಟಿಯ ಸಮಷ್ಟಿ, ಅದನ್ನು ಮೊಗೆಮೊಗೆದು ಕುಡಿಯುವ ಭೂದೇವಿಯ ಮುಖ, ಇವುಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾದವುಗಳು; ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಅರೆಯ ಆಳ, ಅಗಲಗಳು ಅಚಿಂತ್ಯ, ಅದೃಷ್ಟ. ಈ ನದಿ ಇಂತಹ ಕಡೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅದರ ದಾರಿಗುಂಟ ಹಿಮ್ಮುಖವಾಗಿ ನಡೆದು ಅದರ ಮೊದಲನ್ನು ಕಂಡ ಪಯಣಿಗರು ಹೇಳಬಹುದು; ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ತೊರೆ ಝುರಿಗಳಿಂದ, ಹಿರಿಯ ಕಿರಿಯ ಉಪನದಿಗಳಿಂದ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದು ನದಿಯ ಪಾತ್ರವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕುಗ್ಗುತ್ತ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನದಿಯೇನೋ ಅದೇ; ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ನೀರು ಎಂದಿಗೂ ಹೊಸದೇ; ಅದರ ಪಾತ್ರವೂ ಎಂದಿಗೂ ಹಳೆಯದೇ. ಎಂದೇ ಆಯಾ ನದಿಯ ಉಗಮ, ಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಬಗೆಗೂ ಇವೆಲ್ಲ ಮಾತುಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಾವೇರಿಯು ಪುಟ್ಟದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಅನ್ಯಪ್ರಭಾವಗಳ ಉಪನದಿಗಳಿಂದ ಉಪಬೃಂಹಿತವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳ ಸುಭದ್ರ ದಂಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿ, ಕಾಲದ ಗಿರಿಕಂದರಕಾನನಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಬಳಸಿ, ಲೋಕರಂಜನೆಯ ಇಳಿಜಾರನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಹೊನಲು ಲಕ್ಷ್ಯಬಾಹುಳ್ಯದ ಮಹಾಪೂರದಲ್ಲಿ ಭೋರ್ಗರೆದು ಹರಿಯುವುದುಂಟು ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ಇಂದ್ರಿಯಾಕರ್ಷಣೆಯ ಸುಳಿ, ಮಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ತೊಳಲಿ, ತೊಳಲಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸದ್ಭಕ್ತಿಗಳ ತ್ರಿಮಕೂಟ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊನ್ನು ಹಸಿರುಗಳನ್ನೇ ತುಂಬಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಪುಣ್ಯ ನದಿಯ ಉಗಮ, ಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ; ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದರೂ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದು ಅನ್ಯತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಾರಿತ್ರಕ

ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಶೀಲರಾದವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಅಬಾಧಿತ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ, ಯಾಥಾತಥ್ಯದ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಕಂಡು, ಹೇಳುವ ಸಂಶೋಧನಾವ್ಯವಸಾಯವು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎಂದೇ, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಭಾರತೀಯ—ಆದುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು—ಹುಟ್ಟಿದೆ, ಎನ್ನುವಂತಹ ಅಗಿದು, ಜಗಿದು, ಸವೆತ ಮಾತುಗಳು, ಶಿವನು ಪಾರ್ವತಿಗೆ ಉಪದೇಶಿಸಿದ್ದು, ತ್ರಿಲೋಕ ಸಂಚಾರಿ ನಾರದ ಮಹರ್ಷಿಯಿಂದ ಭೂಲೋಕ ದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿತು ಎನ್ನುವಂತಹ ನಂಬಿಕೆ ಮಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಗ್ರಂಥದ ವಿಚಾರ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ.

ಪ್ರವೇಶ

ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಇಂದಿನ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಪೂರ್ವರೂಪವು ಹೇಗಿತ್ತು, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಆದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕ, ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಎಂತಹವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಆವಶ್ಯಕ ವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿನವರೆಗೂ ಇಡೀ ಭರತ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯು ಹರಡಿ ನಿಂತಿತ್ತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪ್ರಮೇಯಗಳ ಸಮಾನ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಸಮಾನ ತಂತ್ರಗಳೂ ಇರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನೂ, ಓರೆ ಕೋರೆಗಳನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಿ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಕರ್ತವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾದ ಕೆಲವು ಮತ್ತು ಒಂದೆರಡು ಶಾಸನಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯೇ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರ ಚಲನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ತಂತ್ರವಾಗಿರುವ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಗತಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೂ ಲಕ್ಷ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕ್ರೋಡೀಕರಣ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಸಮರ್ಥನೆ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಣಗಳಿಗೋಸುಗವಷ್ಟೆ. ಏಕಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಬೆಳೆದರೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಕಾಸ ಪಂಥವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ನಾದಲಯಗಳೆರಡರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನಾದ ಚಲನೆಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ತೂಗಿ ನಿಂತು ವಿರಮಿಸುವ ಆಧಾರ ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯ

ನೀಚತಮ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅಥವ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಧೋಗಮನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ—ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ಲೌಕಿಕ ಗಾನವು ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೂ ವೈದಿಕ ಗಾನವು ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನಿತ್ತವು. ಗಾನವಾದನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಕ ವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಮವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಇವುಗಳನ್ನು ಸಪ್ತ ಪ್ರದೇಶ ಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೀಚ ತಮವಾದವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಗಳೆಂದೂ, ಈ ನಿಯತಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಪಲ್ಲಟಿತವಾದವುಗಳನ್ನು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳು ದೊರೆತು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಲೋಪವೇ ಎಂದಿಗೂ ಉಂಟಾಗಕೂಡ ದೆಂಬ ನಿಯಮವನ್ನೂ ಮಧ್ಯಮದ ಅವಿನಾಶತ್ವವನ್ನೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಎಂದು ಹೆಸರಾಂತ ಈ ಎರಡ ರಲ್ಲಿಯೂ ಆಯಾ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಉಂಟಾದ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಆಧಾರಸ್ವರ ಪಲ್ಲಟನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಏಳೇಳು ಮೂರ್ಛನೆಗಳೂ, ಇವುಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಷಾಡವ, ಔಡುವ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧ, ಅಂತರಸಹಿತ, ಕಾಕಲೀಸಹಿತ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳಿಂದಾದ ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಒಟ್ಟು ೫೬ ಆಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಗಳೊಡನೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸ ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಕ್ರಮ ವ್ಯತ್ಯಯದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಶುದ್ಧತಾನ ಮತ್ತು ಕೂಟತಾನಗಳನ್ನು ಜನ್ಯರಾಗಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಗದ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಯನ್ನು ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸವೇ ಮೊದಲಾದ ಹದಿಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಭೌತಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಯಿಂದ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಚ್ಛಾಯೆಗಳಿರುವ ಹಾಡನ್ನು ಜಾತಿ ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಉಪಾಯದಿಂದ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ವಿಕೃತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ವಿಕೃತಸ್ವರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ರಾಗಪ್ರಪಂಚಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಗೀತಸಾಮಗ್ರಿ ಸಮಗ್ರವನ್ನೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸ ಬೇಕಾದರೆ ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಇತರ ಸಾಧನ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅಗತ್ಯವೂ ಉಂಟಾಯಿತು.

ಲಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ ; ಗಾನಲಯದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೂಲದ್ರವ್ಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದು ಈ ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಇಟ್ಟರೂ ಅವುಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಮಾಣ ವನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಷ್ಟು ಉಪಬೃಂಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ

ಲಘುವಿನ ಅರ್ಧ ಮತ್ತು ಕಾಲು ಭಾಗದಷ್ಟು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ ದ್ರುತ ಅನುದ್ರುತಗಳನ್ನೂ, ಲಘುವಿನ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಾಕಪಾದವನ್ನೂ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಾಹಮಾಡಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಸಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ನಿಃಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಿಂದ ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಐದು ಯಥಾಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ತಾಳಮಾತೃಕೆಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಸಂಖ್ಯೆ, ವಿವಿಧ ಅನುಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಗೀತವಾದಿತ್ರನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಸ್ವರೂಪವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತಹದೂ ಆದ ತಾಲವು, ಕಾಲ, ಕಲಾ, ಅಂಗ ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣನಿರ್ದೇಶದಿಂದ ಸುದೃಢವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆಯೇ ತಾಳದ ತತ್ತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತಾಳಗಳು ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಲಂಗುಲಗಾಮಿಲ್ಲದೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂಬ ಕಾಡುಕುದುರೆಯ ಬೆನ್ನೇರಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯುಕ್ತಿ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಂದ ದೂರದೂರ ಸರಿದು ಹೋಗುವುದು ಸಹಜವಾಯಿತು, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಪರ್ವಕಾಲ

ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೩-೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ವೇಳೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಪಥದ ಸೀಳುದಾರಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರೂಪಾಂತರದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯ ಆಂತರಿಕ ಬಿಗುಹು ತಾಯಿ ಬೇರು ಎಂಬುದು ನಿಜ ; ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಆದರೆ ಗಣನೀಯವಾದ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು.

ಈ ವೇಳೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಮಗ್ರಿಯು ಅತಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಯಿತು. ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ರಾಗಗಳ, ತಾಳಗಳ ಪ್ರವಾಹ ಉಕ್ಕೇರಿ ಬಂದಿತು. ಹಾಡಿನ ರೀತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಹುಲುಸಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಕಲೆಯ ಆಂತರಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಮಗ್ರಿಯಂತೆಯೇ ಜನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಮತ್ತು ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಂದ ನುಸುಳಿಬಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಕೋಶವನ್ನು ತುಳುಕಿಸಿತು. ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಆಗುವಂತಹುದೇ ; ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸರಸ್ವತಿಯೂ ಊರ್ಧ್ವಗಮನದಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಿರಮಿಸಿ ಕೆಲಕಾಲ ತಿರ್ಯಗ್ಗಾಮಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಬುಡದ ಬೆಲೆಗಳಿಗೆ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ; ಆಗಲೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರಾಡ್ರೂಪ, ಅವುಗಳ ಅನ್ವಯ ವೈವಿಧ್ಯ. ಸರಸ್ವತೀ ಶಕ್ತಿಯು ಹೀಗೆ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾದಾಗ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರ ಸಮೃದ್ಧಿ ; ಪುನಃ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿ ತಪಸ್ವಿಯಾದಾಗ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿಕಾಸ ಸಮೃದ್ಧಿ. ಈ ಮಾತು

ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಅಂತರ್ಮುಖ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮುಂದಿನ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಘನೀಭೂತವಾಯಿತು.

ಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತಿಮೀರಿದಾಗ ಪಟ್ಟಣಗಳ ವಸತಿ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಅಂತೆಯೇ ಜನಪದದಿಂದಲೂ ಕಲೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಸಾಮಗ್ರಿಬಾಹುಳ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಅತಿಯಾದಾಗ ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ನಿಯಮಿಸಲು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಿಗ್ಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲುಮೈಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೊಸ ರಾಗತಾಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸುಗ್ಗಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಪ್ರಾಥಮ್ಯ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದವು. ಅಧೋಗಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಗಾನ ಕ್ರಮವು ಊರ್ಧ್ವಗಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯದರಲ್ಲಿಯೇ ವಿಲೀನವಾಗತೊಡಗಿತು. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ನಿಯಮಗಳು ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತ ಕಾಮಚಾರವೆ ಹರಡತೊಡಗಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವೂ ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದ್ದ ವಿಕೃತಿ ಪಂಚಮವೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಗಿಬಿಡಲೆಳಸಿದವು ; ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯವಾದ ರಾಗಗಳ, ಜಾತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಕಾರರು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಲು ತೊಡಗಿದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಆದ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ನೆರೆಹೊರೆಯ ನೈಜವೂ ಪ್ರಾಕೃತಿಕವೂ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಸುಲಭವೂ ಆಗಿದ್ದ ಸ್ಥಾನಗಳೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಗೂ ಕಲೆಗಾರರಿಗೂ ತಲೆನೋವಾಗಿದ್ದ ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ, ಪ್ರತಿ ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕಾಕಲೀ ನಿಷಾದಗಳು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಇಳಿದು, ಅಥವಾ ಏರಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ನೆರೆಯ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಿಕೃತಿಸ್ವರನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಅಗತ್ಯವು ಕಂಡುಬಂದು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣವೂ ನಿಷಿದ್ಧವಾದ ದ್ವೈಸ್ವರ್ಯವೂ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಅದನ್ನು ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಮಿತಿಗೆ ಏರಿಸಲಾಯಿತು. ತಾಳದಲ್ಲಿ ದಶಪ್ರಾಣಗಳ ದಿಗ್ಬಂಧನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ತಾಳಾಂಗಗಳನ್ನು ಮೂರಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನೂರಾರು ತಾಳಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕಿ ಸುಲಭವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ಏಳನ್ನು ನೆಡಲಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ, ಕಲ್ಪನಾವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದಗಳಾದವು. ಹಳೆಯದು ಹೊಸತರ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಯಿತು. ಹೊಸದು ಲಾವಣ್ಯ ಪೂರಿತವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಯಿತು.

ಈ ವೇಳೆಗೆ ಇತರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪುನಾರಚನೆಗೆ ಉಪಕಾರಕಗಳಾದವು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ತಲೆದೋರುತ್ತಿದ್ದ ಇಸ್ಲಾಂ

ರಾಜಕೀಯ ದಾಳಿಯು ಹದಿಮೂರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತ
ದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವಾಯಿತು. ಹಿಂದಿನ ವಿದೇಶೀ ದಾಳಿ. ಆಳ್ವಿಕೆಗಳಂತೆ
ಅದು ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮತಾಂತರ.
ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡ. ತನ್ನದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಲತ್ಕಾರಪೂರ್ವಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ. ಹಿಂದೂ
ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಯೋಜನಾಬದ್ಧ ನಾಶದ ಪ್ರಯತ್ನ—ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತರ
ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ. ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಉಂಟಾ
ದವು. ಇದನ್ನು ಮುಘಲ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯಾದರೋ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೂರಿಸಿ ಊರ್ಜಿತಮಾಡಿತು.
ಈ ಎಂಟು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದೀಯರೂ. ಮುಘಲರೂ ತಮ್ಮ
ದೇಶಗಳಿಂದಲೂ ಇತರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದಲೂ ಹಲವಾರು ಗಾಯಕ ವಾದಕ
ನರ್ತಕ ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಅವರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪೋಷಣೆ
ಗಳಿಂದ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೆ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗುವುದು
ಸಹಜವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಒಗ್ಗಟ್ಟಿಗಾಗಿ.
ವಿಸ್ತರಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರವೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ
ಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಎಂದೂ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು
ಹೇಳಲೂ ಇಲ್ಲ, ಬಳಸಲೂ ಇಲ್ಲ ; ಅಂತಃಕಲಹಗಳಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದ್ದ
ಹಿಂದೂ ರಾಜಕೀಯಶಕ್ತಿ ಈ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಮಣಿಯುವುದೂ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಈ
ವಿದೇಶೀ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಯಿತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರವು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯೇ ಆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಅಂತಃ
ಕಲಹಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮುಖ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿ
ಗಳಾಗಿದ್ದ ಪಲ್ಲವ. ಚಾಳುಕ್ಯ, ಯಾದವ. ಹೊಯ್ಸಳ ರಾಜರು ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ
ಪರಸ್ಪರ ಹೋರಾಡಿ ದುರ್ಬಲರಾಗಿ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಅಸ್ತಮಿ
ಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಮುಸ್ಲಿಮರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೂ ಅವರು ಬಹು
ದೂರದೇಶವೂ ದುರ್ಗಮವೂ ಪ್ರತಿಕೂಲವೂ ಆಗಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ—ಬಹಮನೀ ರಾಜ್ಯ
ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ನೆಲಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಪುನಃ ಪುನಃ ದಾಳಿಗಳನ್ನು
ನಡೆಸಿ, ಲೂಟಿ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ವಿಧ್ವಂಸನ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತರಾಗ
ಬೇಕಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ
ವನ್ನೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಹಂಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ. ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತ. ನಾಯಕತ್ವಗಳನ್ನೂ. ಜನ
ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿ. ಸುಭದ್ರತೆ ಸಮೃದ್ಧಿಗಳ ಭರವಸೆಯನ್ನೂ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ
ಹೊಂದಿದ್ದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯು ಉದಯಿಸಿದುದು. ಈ
ಬಗೆಯ ನಾಯಕತ್ವವು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದೆ ಹೋಯಿತು. ವಿಜಯನಗರವು
ಕ್ಷೀಣಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಶಕ್ತಿ ಯೋಗ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಮಹಾ
ರಾಷ್ಟ್ರವೂ ಮೈಸೂರೂ ತಂಜಾವೂರೂ ಬಲಿಷ್ಠ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳಾದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ

ಪರಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದಾಳಿಯನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ಆರ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಸುಭದ್ರತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ವಿಶೇಷ ಪೋಷಣೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಗತಿಪರ ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದವು. ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಮಣಿದು, ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಮಿಶ್ರತಳಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು; ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಧರ್ಮೀ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದ ರಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತವಾಯಿತು. ಎಂದೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಅರೇಬಿಯಾ, ಪರ್ಶಿಯಾ, ಆಫ್ಘಾನಿಸ್ಥಾನಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸಪ್ತಕ ವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆಂದು ಎಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿತ್ತು ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಇದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀ ಕರಣವನ್ನು ಭೌತಿಕ—ಎಂದರೆ ಸ್ವರಸಾದೃಶ್ಯ—ತತ್ತ್ವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವಸಾದೃಶ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಭೌಗೋಳಿಕ ಮತ್ತಿತರ ಉಪಮಾತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಗುಂಪುಗೊಂಡ ರಾಗಗಳು, ಇವುಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರಾಗ—ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದವು. ನಿಜ ; ಸಮುದ್ರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ನದಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನೇ ಸೇರಿದಂತೆ ಆಯಿತು ಎಂಬುದೂ ದಿಟವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಪರಕೀಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ಪೃಥಕ್ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಪಡೆದು ಅನ್ಯಕಲೆಯೇ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಈ ವೇಳೆಗೆ ಇವುಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಪಕ್ವವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿತು.

ವ್ಯತ್ಯಾಸ-ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕು ಒಂದನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸ ಲಿಲ್ಲ. ಕವಲೊಡೆದು ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಹರಿಯಿತು. ಉತ್ತರ ದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಉಪನದಿಗಳಿಂದ ಅದು ತುಂಬಿ ಹರಿಯಿತು ; ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಾದರೆ ಆಂತರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಸಂಚಯನದಿಂದ, ಸೃಷ್ಟಿ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸ್ಫೋಟನದಿಂದ ವಸುಂಧರೆಯು ಬಿರಿದು ಊಡಿಸಿದ ಚಿಲುಮೆಗಳಿಂದ ದಡ ತುಂಬಿ ಹರಿಯಿತು. ಈ ಸ್ವರೂಪ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಮೂಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಪ್ಲವಗಳಲ್ಲಿ

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ.

ಇದರ ಕುರುಹುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ : ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು—ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಪರ್ಶಿಯನ್, ಉರ್ದೂ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತೇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಬಂದವುಗಳು. ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ, ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ ಅರೇಬಿಕ್, ಪರ್ಶಿಯನ್, ಮುಘಲ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದಲೇ ಬಂದಿವೆ ; ತಾಳಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ : ಇವುಗಳು ರೂಪಗೊಂಡು ಲಕ್ಷ್ಯಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನೂ ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದುದು ಮುಘಲ್ ದೊರೆಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಹದಿಮೂರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರೋ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರೂಢಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ತಬಲ, ಸಿತಾರ್ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರೂಢಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನುಳಿದು ಯಾವುದೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯವು ತಮ್ಮ ಅನ್ಯ ದೇಶೀಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೆ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗತಂತ್ರ, ಗಮಕಗಳ ಬಳಕೆ, ಪ್ರಯುಕ್ತಿ ನಿಯಮಗಳು ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದು ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿದೇಶೀ ಸಂಗೀತಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಅವಶೇಷವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗವಿಂಗಡನಾಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ನೆರಳು ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತ ಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಲಿತ ಪರಿಭಾಷಾ ವಾಙ್ಮಯವು ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿದೆ ; ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡವೇ ಮೊದಲಾದ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸ್ವಸಮಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವುಗಳೇ— ಪಿಟೀಲನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಹೆಚ್ಚು; ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಬಹುಪಾಲು ವಿಕಾಸಗತಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಪಾಟಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ. ಇದರಲ್ಲಿನ ಮನೋಧರ್ಮದ, ಎಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರತಿಭೆಯ, ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕೂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದವು. ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಣೀತವಾದ ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಿರುವುದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ—ಅನೇಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲಿಯೂ—ಹರಡಿರುವ ಒಂದು ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಭೇದದಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಎರಡು ಭೇದಿಗಳನ್ನು ಹರಿಪಾಲದೇವನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೧೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಿ ಈ ಕಾಲದಿಂದ ಇವೆರಡು ಸಂಗೀತ ಭೇದಗಳ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಎಣಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ತಪ್ಪು. ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಉಕ್ತಿ ಇರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ಹರಿಪಾಲದೇವನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂದೇ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪರಳಿಯ ಕಾಶೀನಾಥ ಅಪಾತುಲಸಿಯು ಶಾಲಿವಾಹನಶಕೆ ೧೮೩೭ರಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಅವರ ಮಿತ್ರರಾದ ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿ ೧೯೧೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕರ್ತೃರು ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಹೇಳಿ ಗ್ರಂಥರಚನಾ ಕಾಲವನ್ನು ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ತಾಳ್ಮೆಯಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂಬ ನಾಮಸಾದೃಶ್ಯಮಾತ್ರದಿಂದ ಹರಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಮಾತು, ಇದು.

ಉದ್ಗಮನ

ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇಬ್ಬಗೆಯಾದುದನ್ನು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಲೀನವಾದ ಕಾಲದಿಂದ ಎಣಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತವೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೩೩೦ರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಇದನ್ನು ಮೌನವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೪೪೦ರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಪರ್ಯವಸಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದಲೂ ೧೩೦೦-೧೪೦೦ರ ಶತಮಾನವನ್ನು ಸಂಧಿಯುಗವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಈ ಯುಗದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಪುರುಷನು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಮತ್ತು ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಮಿರ್ ಖುಸ್ರೋ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಿಂದ ಹೋಗಿ ದೆಹಲಿಯ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನಲಂಕರಿಸಿದ ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋಪಾಲನಾಯಕ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ನಿಜಕ್ಕೂ ಆಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತಹುದು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರ್ಗ

ಸಂಗೀತದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವಾದ ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕುವ ಆತನ ಸಾಹಸವನ್ನೂ, ಮುಂದೆ ಆರು ಶತಮಾನಗಳಿಗೂ ಮಿಕ್ಕು ದೃಢವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದ ಮೇಳಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ರೂಢಿಸುವ ಪ್ರವಾದಿ ದರ್ಶನವನ್ನೂ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ವಿರಳ ; ಭರತ, ಮತಂಗ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವರಂತಹ ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯ ವಿಭೂತಿಪುರುಷರ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಇಂದಿಗೂ ಬಹುವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಅವರದು. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವಿಲೀನಗೊಂಡು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾದ ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಜಾತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ ಮೊದಲಾವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ವಿಕೃತಸ್ವರವ್ಯೂಹವು ಈಗ ಒಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಯಿತು ; ವ್ಯವಹಾರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಜಾತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನಗಳು ಈಗ ಸಾಲದಾದವು. ಇವುಗಳ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಬಹುನಿಯಮ ಸೂತ್ರವು ಜಟಿಲವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಾಗಗಳ ಹೋಲಿಕೆ, ವಿಂಗಡನೆಗಳಿಗೆ ಬಹುಕೇಂದ್ರ ತಂತ್ರ, ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ತಪ್ಪಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವವು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಸಾಮ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ ಅವರು ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗುಂಪಿಗೂ ಮೇಳವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಆಯಾ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ಶುದ್ಧ-ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಮೇಳ ರಾಗ ಅಥವಾ ಮೇಳಕರ್ತವೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ನಿರೂಪಿಸಿ ಇಂತಹ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಶಾಸ್ತ್ರತಂತ್ರದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಆದ ಮುಖ್ಯಪ್ರಯೋಜನ : ರಾಗರಾಗಕ್ಕೂ ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದುದು ತಪ್ಪಿ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಒಳಗೊಂಡ ವೀಣೆಯಂತಹ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ನುಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ; ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದುಷ್ಟವೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಆದ ಫಲವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅಂತರ-ಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಗೆ ಚರಮ ಗೀತೆಯನ್ನು ಹಾಡಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಾಂತಿ ಮೈದೋರಿದುದಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ವಿದೇಶೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದುದು ಕಾರಣವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವು

ದುಂಟು. ಇದು ಅಸಂಗತವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಚಯನ. ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಂವರ್ಧನಗಳನ್ನೇ ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಿಂದೂ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಸ್ಥಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಧ್ವಂಸನಕ್ಕಾಗಿ ಪಣತೊಟ್ಟು ಧಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಕ್ರಮಣಕಾರರ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದರೆನ್ನುವುದು ಅನುಪಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ತಮ್ಮ ಹಿಂದೂಪುನರುತ್ಥಾನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ. ನೈತಿಕ. ಸಾಮಾಜಿಕ. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡಿದರು. ಇದರ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು. (ಈ ಸಂಗೀತಸಾರವು ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವುದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಸುಧೆಯಲ್ಲಿ—ಕೇವಲ ಉದ್ಧೃತಿ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ. ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಕ್ಕಾಗಿ ತುಂಬ ಹುಡುಕುತ್ತಲೆ ಇದ್ದೇನೆ ; ದೊರೆತೀತೆಂಬ ಆಸೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ; ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೀಜ ರೂಪದ ಯಾವ ಕ್ರಾಂತಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಹೇಳಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು.) ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜೀರ್ಣವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆಗಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಜನಜೀವನದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮ್ಲೇಚ್ಛಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಓಡಿಸಲು ಶಕ್ತವಾದ ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ತತ್ತ್ವ, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೂ ಆರ್ಷಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪುನಃ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಅವರ ನೀತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಮ್ಲೇಚ್ಛರು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ. ಅವರಿಗೂ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದುನಿಂತ ಸಂಪರ್ಕವು ಅಲ್ಪವೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಲಾಗದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗೆ ದೊರಕಿರಲಾರದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ: ಪರ್ಶಿಯಾ ದೇಶದಲ್ಲೇ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವು ನಡೆದುದು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನ ದಲ್ಲಿ—ಶಫಿ ಅಲ್‌ದೀನ್ ಅಬ್ದುಲ್ ಮೂಮಿನ್‌ನ ರಿಸಾಲತ್ ಅಲ್ ಷರಫೀಯಾ ಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೯೪); ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಹನ್ನೆರಡು ಮಕಾಂಗಳೂ ಆರು ಆವಾಜ್‌ಗಳೂ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶುಬಹ್‌ಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಗೂಷಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು ಬೆಳೆದು ನಿಂತವು. ಇವುಗಳಾದರೂ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ನಿಂತಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಸ್ವದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಇಷ್ಟು ವಿಳಂಬವಾಗಿ ಮೊಳೆತು ಬೆಳೆದ ಈ ರಾಗ ವಿಂಗಡನಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸುವ ಅವಕಾಶ ವಾದರೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಕ್ರಮಣಕಾರರಿಗೆ—ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ—ಎಲ್ಲಿತ್ತು ?

ಗತಿ

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕುಂಡಲಿನಿಯು ಹೀಗೆ ಪೊರೆ ಕಳಚಿ ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿ ಯಾಗಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದವರು

ಕನ್ನಡಿಗರೇ; ಈ ಹೊಸರೂಪ ಮೂಡಿದ್ದಾದರೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿ ವಿದ್ಯಾನಗರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಂತ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದ ಮೈಸೂರು ತಂಜಾವೂರು ಗಳಲ್ಲಿ. ಎಂದೇ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿರವಾಯಿತು.

ಈ ಸಂಗೀತವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದು ಬಲಿತ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಹಾಗೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಮೈಲುಗಲ್ಲುಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ವಿದ್ಯಾ ರಣ್ಯರ ಸಂಗೀತಸಾರ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೫೦?), ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೪೪೦), ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦-೧೬೦೦), ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦), ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದ ಕವಿಯ ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿ, ತಾಳದಶಪ್ರಾಣಪ್ರದೀಪಿಕೆ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೦೦ ?), ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತಸುಧಾ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೬೨೦), ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. ೧೬೫೦), ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೭೩೦)—ಇವುಗಳು ಈ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ವರಮೇಳ, ವೀಣಾಮೇಳ, ರಾಗ ಮೇಳ, ಪ್ರಬಂಧ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾವ ಲೋಕನದಿಂದ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದು.

(ಅ) ಸ್ವರಮೇಳ : ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದವು ; ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ಗ್ರಾಮದ್ವಯ ರೂಢಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣದ ಗರಿಷ್ಠ ಮಿತಿ ಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದುದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿ, ಈ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸ ಲಾಯಿತು. ಇದು ಮೊದಲು ಮೈತಳೆದುದು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪಂಚಮವು ಮಧ್ಯಮದ ವಿಕೃತಿಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿತವಾದಾಗ. ಮಧ್ಯಮದಿಂದ ಏಳು ಶ್ರುತಿಗಳಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದ ಇದು ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಕುಗ್ಗಿ ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಯಿತು; ಇದು ವಿಕೃತಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮಧ್ಯಮ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಮುಂದಿನ ಶುದ್ಧಸ್ವರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ದಾಟಕೂಡದೆಂಬ ನಿಯಮವೂ ಈಗ ಲೋಪವಾಗಿಹೋಯಿತು; ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಮುಂದಿನ ಸ್ವರದ ವಿಕೃತಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ದಾಟದಿದ್ದರೆ ಸಾಕೆಂದಾಯಿತು; ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯೆಂಬ ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ರಿಷಭ ಧೈವತಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದ ಶ್ರುತಿಪಲ್ಲಟನದ ಪೂರ್ವಾಭಿಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ

ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ, ಷಡ್ಜ-ಮಧ್ಯಮ-ಪಂಚಮಗಳಿಗೆ ಅಧೋಚಲನೆಯಿಂದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಿಸಂಖ್ಯಾನವು ತಪ್ಪಿ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ನಿಯತಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಗ್ರಾಮ ಸಾಧಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಫಲವಾಗಿ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನನಿರ್ದೇಶಕಗಳಾದ ಏಳನೆಯ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಗಳೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿದ್ದ ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿ ಗಳಿಗೆ ವಿಕೃತಾವಸ್ಥೆಯ ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿಯು ತಪ್ಪಿ ತಮ್ಮ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರದ ವಿಕೃತಾವಸ್ಥೆಯ ಮಿತಿ ಯಲ್ಲಿ, ವಿಕೃತಗಳಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ ಧೈವತಗಳೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದವು ; ದ್ವೈಸ್ವರ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮವೇ ಲೋಪವಾಗಿ ಹೋದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತಮ ಸ್ವರವಾದ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣವು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ಅವಿನಾಶಿತ್ವವು ನಾಶವಾಗಿ, ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಧಾನತಮಸ್ವರವಾದ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಅವಿನಾಶಿತ್ವವು ದೊರೆಯಿತು. ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಕೃತಿ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಿಷಭ ಅಥವಾ ಗಾಂಧಾರ, ಧೈವತ ಅಥವಾ ನಿಷಾದ ಎಂಬ ಎರಡೆರಡು ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ತತ್ತ್ವವು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು; ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸ್ವಪರಂಪರೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಯಿತು; ಏಕಸ್ವರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಹುಸ್ವರಸಂಜ್ಞೆಯೆಂಬ ಈ ಹೊಸ ತಂತ್ರವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಫಲಪ್ರದವೂ, ಪ್ರಭಾವಕಾರಿಯೂ, ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಯಿತು. ಮೇಳಕರ್ತದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ—ಆದುದ ರಿಂದ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳ, ತನ್ಮೂಲಕ ಇಡೀ ರಾಗಕೋಶದ—ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ಕೂ ಇದೇ ಅಡಿಪಾಯವಾಯಿತು.

ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಮತ್ತೂ ಕೆಲವು ಸ್ವರ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ತಂತ್ರದಿಂದ ಗಾಂಧಾರಧೈವತಗಳು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಂತರಕಾಕಲೀ ಎಂಬ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಮೇಯ ಶುದ್ಧಿಯೊಂದಿಗೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇವೆರಡು ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳೂ ತುಂಬಾ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವು ಕೈಬಿಟ್ಟಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯ ರಾಗಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ ಮಧ್ಯಮದ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಆಯಾ

ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಸ್ಥಿತವಾಗಿದ್ದ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ. ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ ಗಳೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಏರ್ಪಾಡುಮಾಡಲಾಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಮಹ ತ್ತರವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತ ಗಾನತತ್ತ್ವವಾಗಿದ್ದು, ನೆರೆ ಹೊರೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಇರಕೂಡದೆಂಬ ನಿಷೇಧವು ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹೊರಗಾ ಯಿತು; ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರ (ಈಗಿನ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ) ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಧ್ಯವೂ ಸಾಧುವೂ ಆದವು. ಇದು ಮೇಳರಾಗಗಳ ಮತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಸ್ತಾರ ದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಾಯಿಬೇರಾ ಯಿತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧ ವಾಗಿದ್ದ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರಗಳ ವಿಕೃತಾವಸ್ಥೆ ಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತವೇ ಆಯಿತು.

ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ರೂಢಿಯು ತಪ್ಪಿಹೋದುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನದಾಗಿದ್ದ ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಗಾನವ್ಯವಹಾರವೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಮುಗಿಯಲು ತೊಡಗಿದುದರಿಂದ ಗಾನಪ್ರಪಂಚಸರ್ವಸ್ವವು ಷಡ್ಜನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು; ಇದು ರಾಗಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಷಡ್ಜವೇ ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸ ಸ್ವರವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿದುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಷಡ್ಜವೇ ಆಧಾರಸ್ವರವಾಯಿತು; ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಬಂದುದಾದರೂ ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದರ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕ, ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣ ವನ್ನೂ ಸ್ವರವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸಲು ಷಡ್ಜವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕವು ಷಡ್ಜ-ಮಧ್ಯಮ-ಪಂಚಮ-ಆವರ್ತಕ ಷಡ್ಜ—ಇವುಗಳ ಬೆನ್ನಲುಬಿನ ಹಂದರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು. ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಶ್ರುತಿಗೆ ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಬಳಸಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದುದೂ, ತಂಬೂರಿ ಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಪಂಚಮಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ತರ-ತಮಭಾವದ ಸಾರಣಾ ವಿಧಾನಗಳು ರೂಢಿಸಿದುದೂ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬ ಅನುಮಿತಿಯು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

(ಆ) ವೀಣಾಮೇಳ : ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಲಕ್ಷಣಾತ್ಮಕವಾದುದು : ಎಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪಡೆದು, ವಿವರಿ ಸಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಏರ್ಪಾಡು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಾಂತರಿಕವೂ ಸರ್ವ ಸಮ್ಮತವೂ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವೂ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿತೋರಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ. ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗಿದ್ದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವ ತಂತಿಯ ಉದ್ದಗಳಿಂದ ಲೆಕ್ಕಿಸಿ ತೋರಿಸಿದುದು

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಭರತಮುನಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ವೀಣೆಯ ತಂತಿಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೆ ನಿರ್ಮಿಸಿತ್ತು. ಶುದ್ಧಸ್ವರ ಸಪ್ತಕವು ಒಂದೇ ಆಗಿ ಉಳಿದುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯುಕ್ತಿ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ವೀಣೆಯ ನಾಲ್ಕು ಮುಕ್ತತಂತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದೇ ಮೆಟ್ಟಿನಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವೇ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾಯಿತು.

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಕ್ತತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೂ ವಾದಕನ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆಯೂ ನುಡಿಯುವ ಷಡ್ಜ, ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಆವರ್ತಕ ಷಡ್ಜಗಳು ಸ್ವಯಂಭೂಗಳಾಗಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾದಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತಿಳಿದ ಸ್ವರಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸುಲಭಸೂತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಯಿತು ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಗರಿಷ್ಠಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿಯೂ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದೇ ಪದ್ಧತಿಯು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮ, ಷಡ್ಜಪಂಚಮಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿ ಹೀಗೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಾನವಾದನವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಾಗ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಅದರಿಂದ ದೋಷವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದನ್ನು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ ಸ್ವರವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಮೂರ್ಛನಾತಂತ್ರದಿಂದ ಪಡೆಯಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಏರಿಸಿ, ಕೆಲವನ್ನು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಇಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಇಳಿಸಿ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಏರಿಸಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವೀಣಾತಂತ್ರವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ

ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಗಾನವ್ಯವಹಾರವು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವೂ ಬಲಿಷ್ಠವೂ ಆಯಿತು. ಇದರ ಸಿದ್ಧಿಯು ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಉದ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಯಿತು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹನ್ನೆರಡೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯು ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ; ಅದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ವಿಕೃತಿ ರಹಿತಗಳೆಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಉಳಿದ ಐದು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೀಚವಾದುದನ್ನು ಶುದ್ಧ ಅಥವಾ ಕೋಮಲವೆಂದೂ, ಉಚ್ಚವಾದುದನ್ನು ವಿಕೃತ ಅಥವಾ ತೀವ್ರವೆಂದೂ ವಿಧಿಸಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ.

ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಈ ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಾಗವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗುವ ಆಯಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅದರ ಬದಲು ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಒಂದೇ ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದುದರಿಂದ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಮೇಳಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ವೀಣೆಯನ್ನು ಸರ್ವರಾಗಮೇಲವೀಣಾ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.

(ಇ) ರಾಗಮೇಳ : ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮರೆಯಾದಾಗ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸಿದುದರಿಂದ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು ಎಂಬ ಉಪಚಾರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮೊದಮೊದಲು ಆಡಿದ್ದುಂಟು. ಹೊಸದಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸಂಗತಿ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಲಕ್ಷಣಪ್ರಮೇಯಗಳ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಅನುಕ್ತನಿಯಮವು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಲಕ್ಷ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ವೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವೃತ್ಯಾಸದ ಗತಿವೈಪರೀತ್ಯದಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮಹಾಪೂರವು ಉಕ್ಕೇರಿ ಬಂದು ಗ್ರಾಮನಿರ್ಬಂಧದ ದಡವನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಆಳವಾದ ಅಡಿಪಾಯದಿಂದ ಸುದೃಢವೂ ಸುಂದರವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಆದ ದಂಡೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತೋಪಾಸಕರು ಚಿರಕಾಲವೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಋಷಿತರ್ಪಣವನ್ನು ನೀಡಬೇಕು.

ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೀಗೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾದಾಗ ಅದರ ಜನ್ಯಗಳಾದ ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ,

ಜಾತಿಗಳೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ನಿರುಪಯುಕ್ತಗಳಾದವು. ಆದುದರಿಂದ ರಾಗಸೃಷ್ಟಿ, ರಾಗವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರಾಗವಿಂಗಡನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದೂ ಅದರ ಮೂಲಭೂತಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೂ ಅಗತ್ಯ ವಾಯಿತು. (ಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅಂತಃ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಲೇಬೇಕಿತ್ತು.) ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನ ಗಳು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲಗಳಾದವು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರಮೇಳನಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಲಕೆಲವು ರೇಖೆಗಳು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾವಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿಬಂದವು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ. ಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನೆಗಳಿಂದ ಚಾಕ್ರಿಕಗತಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತವಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಭೂತವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ ವಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ, ಕಾಕಲೀನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸ್ಥಾನಗಳಿಂದಾಗಿ (ಹದಿನಾಲ್ಕರ ಬದಲು) ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಪಂಚಸರ್ವಸ್ವಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳಿಗೆ ವಿಕಲ್ಪವನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಿ ಉಳಿದ ಹತ್ತು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸ್ಥಾನ ಗಳನ್ನೂ ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಮೂರು ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿ ~~ಈ ಮೂರ~~ರಲ್ಲಿ ನೀಚ ತಮವಾದುದಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧಸ್ವರವೆಂದು ಹೆಸರಿಡಲಾಯಿತು. ಶುದ್ಧಸ್ವರಕ್ಕಿಂತ ಉಚ್ಚತರವಾದು ದಕ್ಕೆ ವಿಕೃತವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನಿಡಲಾಯಿತು.

ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತವಾದುದು : ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಲೋಪವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆ, ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇದು ಒಳಗೊಂಡು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು ; ಪೂರ್ವಪ್ರಣೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಅವಿರೋಧ ವನ್ನೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಹೊಸ ವಿಕೃತಿತ್ವ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾಕವಾದ, ಸರ್ವಗ್ರಾಹಕವಾದ ಸಪ್ತಸ್ವರಮೇಳನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಾಗಕೋಶವನ್ನೆಲ್ಲ ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿಯೂ ಅಡಕ ಗೊಳಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ, ಅನಾಂತರಿಕವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಸ್ವರಸಾದೃಶ್ಯದ ಮತ್ತು ಸ್ವರ ಸಾಮ್ಯದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಮಿತವಾದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ ದಿಂದ ಅಮಿತವಾದ ರಾಗಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆಯಿತು. ಐದನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ವರವಿಕಲ್ಪಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯನ್ನು ಏಕೈಕ ತತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದುದರಿಂದ ವಿವಿಧ

ಮೇಳಕರ್ತಯೋಜನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆರನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ವರಾಷ್ಟಕ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು, ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವೂ ಸಂಗ್ರಹವೂ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಅಡಕಮಾಡಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣಭೇದವು ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸ್ವರಾಷ್ಟಕ ವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಮೇಯವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಶುದ್ಧಸ್ವರಾಷ್ಟಕವನ್ನು ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಫೀ ಮತ್ತು ಬಿಲಾವಲ್ ಥಾಟ್ ಗಳೆಂದೂ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿಯೂ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯುಗದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಭರತಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಸಮೀಕರಣಗಳಾದರೂ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ, ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಪೀಡಿತವಾಗಿವೆ; ಇದರ ಚರ್ಚೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಲ್ಲ. (ಇದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದದ್ದೇನೆ.) ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಭೂತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಹಿಂದೂ ಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯ ದಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸಿದ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ ವಿಂಗಡನಾ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯಕಾರಣ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಭಾವಸಾದೃಶ್ಯ, ಭಾವ ಸಾಮ್ಯ, ಭಾವಸಾಮೀಪ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮೂಲತತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವೀರಾದಿಪುರುಷಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉಪಕಾರಕವಾದ ಕೆಲ ವನ್ನು ಪುರುಷರಾಗಗಳೆಂದೂ, ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ, ಅಥವಾ ಕೋಮಲವಾದ, ಲಲಿತವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀರಾಗಗಳೆಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯ ಪುರುಷರಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಭಾವಸಾಹ ಚರ್ಯದಿಂದ ಕೆಲಕೆಲವು ರಾಗಿಣಿಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮೀಕರಣವು ತುಂಬಾ ಅನಿಯತವಾದುದರಿಂದ ಹಲವು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವರ್ಗೀ ಕರಣಗಳೂ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡ ನಪುಂಸಕ, ಪುತ್ರ, ಸ್ನುಷಾ, ದಾಸೀ ಮುಂತಾದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಉಪಮೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳೂ ಬೆಳೆದವು. ಹೀಗೆ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವವು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ, ವರ್ಗೀ ಕರಣದ ಹಂದರವು ಇವುಗಳ ಭಾರದಿಂದ ಜಗ್ಗಿ, ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಇವು ಅನುಪಯುಕ್ತವೇ ಆದವು. ಎಂದೇ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗವರ್ಗೀ ಕರಣವನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಮೇಳಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಎರವಲು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಿ ಬಲಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನುಳ್ಳ ಮುಖಾರಿ(ಈಗಿನ

ಕನಕಾಂಗಿ)ಯನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಭೂತಸಪ್ತಕವೆಂದು ಕರೆದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅತಿಯಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನೇನೂ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾದ ರಾಗಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಅಥವಾ ವಿಂಗಡಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೇಳಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ಬಲವೇ ಇತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣವೆ ಮೊದಲಾದ ಹೆಚ್ಚು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದರ, ಮಾನ್ಯತೆಗಳೇ ಇದ್ದವು, ಈಗಲೂ ಇವೆ. ಇದರ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುವಂತೆ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಪರ್ವಕಾಲದ ಒಂದು ಮಹತ್ಸಾಧನೆ. ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಅಂತರಕಾಕಲೀ ವಿಕೃತಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಬಂದ ಮೌಳವಗೌಳ (ಇದಕ್ಕೆ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದ್ದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ) ಮೇಳವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಆಧಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನೆ ವಿಕೃತಿಗೊಳಿಸಲು ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿದ್ದವು : ಪ್ರಾರಂಭಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೂ ಸುಲಭವಾದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಮೇಯವಾದ ದ್ವೈಸ್ವರ್ಯನಿಷೇಧಕ್ಕೂ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೂ ಮಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟರೆ—ಈ ಸಂಧಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ.—ರಿಷಭಧೈವತ ಮಧ್ಯಮಗಳ ವಿಕೃತಿಗೆ ಐದು ಮತ್ತು ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಅಲ್ಲದೆ ಷಡ್ಜ ಪಂಚಮಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಗಳೆಂದು ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು; ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ಕೈಶಿಕೀಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಕಲ್ಪಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆ ಎರಡೆರಡು ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು; ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವು ಸರ್ವಥಾ ಶಾಸ್ತ್ರಬಾಹ್ಯವಾಗಿತ್ತು; ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳವನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಒಂದು ರೂಪೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಮುಚಿತವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಮಾಲವಗೌಲವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು 'ರಾಗಾಣಾಮುತ್ತಮೋತ್ತಮಃ' ಎಂದು ಗೌರವಿಸಿದ್ದರೆ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನು ರಾಗರಾಜವೆಂದು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಈ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪುರಂದರದಾಸರು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಿಷಭ ಪಂಚಮಗಳನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಜನ್ಯರಾಗವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಮೇಳರಾಗವಾಗಿಸಿದರು ; ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಅದರ ಜನ್ಯವಾದ ಮಲಹರಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಪಿತಾಮಹರೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರ ಈ ಕೆಲಸವು ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ತರವಾದುದೆಂಬುದು ಸುಲಭವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯು ವಿವಿಧ ಸ್ವರಮೇಳನಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ರಾಗಮೇಳಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸೋಮನಾಥನು ರಾಗವಿಬೋಧದಲ್ಲಿಯೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಚತು ರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತೋರಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರತಿಭೆಯು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಬಳಸಿದ ಮೂಲತತ್ತ್ವವು ಒಂದೇ: ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪೈಕಿ ನೆರೆ ಹೊರೆಯ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ಕ್ರಮವ್ಯತ್ಯಯ (ಪರ್ಮ್ಯುಟೇಷನ್) ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಮೇಳನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಈ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಸಮುದಾಯಮಾತ್ರವೆಂದೂ, ಅವುಗಳಿಗೆ ರಾಗತ್ವ ವ್ಯವಹಾರ ವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಮೇಳಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ಎರಡು ವಿಕೃತಿರಹಿತಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಹತ್ತುಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ, ಹಲವಾರು ಸ್ವರ ವಿಕೃತಿಪ್ರಭೇದಗಳ ಪೈಕಿ ಐದು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನದೇ ಅತ್ಯಂತ ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ರಿಷಭ ಧೈವತನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ತಲಾ ಮೂರರಂತೆಯೂ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಎರಡರಂತೆಯೂ ವಿಕೃತಿ ಭೇದ ಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿ ಗಾಂಧಾರವು ತನ್ನ ಶುದ್ಧ, ಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಅಂತರಸ್ಥಾನಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮುಂದಿನ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸ್ಥಾನವಾದ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಊರ್ಧ್ವ ಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯಬಹುದೆಂಬ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅವನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಇವೆಲ್ಲದರ ಕ್ರಮವ್ಯತ್ಯಯದಿಂದ ೯೦ಮೇಳಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದ ಈ ಕನ್ನಡಿಗನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ, ಈ ಮೇಳಪ್ರಸ್ತಾರ ಪದ್ಧತಿಯು ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ; ಇದರ ಬದಲು ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರದ ಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನೇ ಕಾಣದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಯಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ವಿವೇಚನಾಪ್ರತಿಭೆಗೂ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತಹ ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ವಿಷಯವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಾರಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಿಲ್ಲದೆ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನ ಮೇಳಕರ್ತ ಯೋಜನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷಣಪ್ರಯೋಜಕಮಾತ್ರ ವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ಲಕ್ಷ್ಯೋಪಕಾರಕವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು; ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋಯಿತು; ಆದುದರಿಂದ ಅದೂ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯದೆ ಹೋದವು.

ಆದರೆ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವರಮೇಳನವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ;

ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಗತ್ವದ ವ್ಯಪದೇಶವು ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಇದರ ನಂತರ ಶುದ್ಧ ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವ, ರಾಗಾಂಗತ್ವಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಈ ಮೇಳಕರ್ತಗಳು ಕೇವಲ ಸ್ವರಸಮುದಾಯವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ವಕ್ರತೆ, ಲೋಪ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟುವ ಎಲ್ಲಾ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಗಳಾದವು. ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇವು ಇಂದಿಗೂ ನಿಂತಿವೆ ; ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತವು ಈ ಕಲ್ಪನಾಸಂಚಯನದ ಪೂರ್ಣಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಸ್ವರಸಾಮೀಪ್ಯ, ಸ್ವರಸಾದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸಾಮ್ಯಗಳಿಂದ ಮೇಳಕರ್ತಜನ್ಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯವಾಗಿ ನಿಂತರೂ ಉಳಿದ ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಎಂದೇ ಈ ಯುಗವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲವೆಂದಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಬಂಧಗಳ—ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಳ—ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವರ್ಗೀಕರಣ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿ ಅದನ್ನು ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದ ಕವಿಯು ತನ್ನ ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾ ಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಾಚುರ್ಯವು ಮುಂದೆ ದೊರೆಯದೆ ಹೋಯಿತು. ಪುರಂದರದಾಸರು ಪಂಚಭೂತಗಳ ಉಪಮೆಯಿಂದ ಐದೈದು ರಾಗಗಳ ಗುಂಪಿನ ಪಂಚರಾಗವ್ಯೂಹಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದೂ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಉದ್ದೇಶ—ಇವುಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಿದ ಘನ, ನಯ, ದೇಶ್ಯಗಳ ವಿಂಗಡನಾಪದ್ಧತಿಯೂ ಇಂದು ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಂತೆ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಾದಿ ಹತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸುವುದರ ಬದಲು ಅವುಗಳ ಜನಕಮೇಳ, ವಿಕೃತಸ್ವರನಿರ್ದೇಶ, ವರ್ಜ್ಯ-ವಕ್ರಸ್ವರಗಳ ನಿರ್ದೇಶ, ವಿಶೇಷಸಂಚಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದಲೂ ಜೀವಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಮುಖಗಮಕದ ನಿರ್ದೇಶ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದಲೂ ವರ್ಣಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ರಾಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ವಿಧಿಸಿದ್ದರೂ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಯಿತು.

ಪ್ರಬಂಧ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ವ್ಯವಹಾರಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಗೇಯ ರಚನಾರೀತಿಗಳ ಉದ್ಗಮನದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಒಂದು ತೆರಪಿದೆ ; ಪ್ರಾಯಶಃ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ ; ಆದರೆ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಬಲಪ್ರಭಾವವೆಂಬ

ಕಾರಣವಾದರೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ; ಇಲ್ಲಿ ಅದೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಕಾಲದ ಕಣಿವೆಗೆ ಸೇತುಬಂಧನಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವಾಗಲಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಇದೇ ಕಾಲದ್ದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಗಳಾಗಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವುದೊಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಉಳಿದೇ ಇದೆ. ನನ್ನ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಈ ತೆರಪನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮತಂಗಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೬೫೦-೭೫೦) ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ತೊಡಕು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತ ವಾದವುಗಳು ಎಷ್ಟು ? ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಎಷ್ಟು ? ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ, ಛಾಯಾ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದುದಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೨೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೂ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೫೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಪ್ರಣೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕೃತಿ, ವರ್ಣ, ತಿಲ್ಲಾನ, ದೇವರನಾಮ ಮುಂತಾದವುಗಳೊಂದನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವುದಿರಲಿ, ಹೆಸರು ಸಹ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿ, ದೇವರನಾಮಗಳಂತೂ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಇದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ದೀಕ್ಷಿತರು ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು, ಆದಿ ಅಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮುಂತಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟರಚನಾಪ್ರಬಂಧವುಳ್ಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೇ ರಚಿಸಿದರೆನ್ನುವುದು ಅನುಪಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ನುಡಿಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ರಚನಾವಿಶೇಷ. ಧಾತುಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಗೇಯಾಂಶ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ, ಮುಖ್ಯಾಂಶ, ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸುವ ಸೇತು, ಮುಕ್ತಾಯ, ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನೂ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುವ ಸೇತು—ಹೀಗೆ ಅದರ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಸೇತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಐಚ್ಛಿಕವಾದುದು, ಆಯಾ ವಾಕ್‌ಗೇಯಗಾರನ ಶೈಲಿಗೆ ಅಥವಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಈ ಹಾಡು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಂದುದು ತಮಿಳುದೇಶದಿಂದ, ಸ್ಥಿರವಾದುದು ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ಸಂಗೀತಮೂರ್ತಿತ್ರಯದಿಂದ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಸಹ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ. ಇದು ಬುಡವಿಲ್ಲದ ನಂಬಿಕೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಏಲಾದಿ ಶುದ್ಧಸಾಲಗ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳೆದುನಿಂತಾಗ ಕರ್ಣಾಟೈಲಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರಬಹುದು; ಆಂಧ್ರೈಲಾ, ದ್ರಾವಿಡೈಲಾಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಸಮಾನಾಂತರವಿಕಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿರಲೂ ಸಾಕು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಗೀತಪ್ರಕಾರವು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುವಡೆದಿರಬೇಕು. ಹರಿದಾಸಪಂಥದವರು ತಮ್ಮ ಸಾವಿರಾರು ರಚನೆಗಳಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿಸಿದ ಈ

ಗೀತರೀತಿಯನ್ನು ನಂತರ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದನ್ನು ಪದ ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕೃತಿ, ಕೀರ್ತನೆ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಗೇಯಪ್ರಕಾರಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಕಂಡ ವಿಶೇಷರೀತಿಗೂ ಪುರಂದರ ದಾಸರೇ ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದರೂ, ನಿಜವಾದ ಮಾತು. ಇದನ್ನು ವಿಜಯದಾಸರು ಒಂದೂಕಾಲು ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಪದವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ ; ಆದುದರಿಂದ ದಾಸರ ಪದಗಳೆಂಬ ಮಾತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಸಂಗೀತ) ವಿದ್ವಾಂಸರು ಘನಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿ) ಹಾಡಿದರು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯಕವಿಯು ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಕೃತಿ ಎಂದು ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು (ಸೊಗಸುಗಾ ಮೃದಂಗತಾಳಮು ಎಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ) ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂ ರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಪುರಂದರದಾಸಾದಿಗಳು ಈ ಹೆಸರು, ಈ ರಚನಾರೀತಿ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೆಂದೂ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಯ ಉಲ್ಲೇಖವೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಕೃತಿಯೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಕಾಸವು ಹದಿನೇಳು-ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಯಿತೆಂಬು ದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಪದವೆಂಬ ರಚನಾವಿಧದ ಉದ್ಗಮನವು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆದುದು. ಶೃಂಗಾರರಸ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾಭಾವವೊಂದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆಂಬ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೃತಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಭೇದವೂ ಇಲ್ಲ. ಪದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ—ಬಹುಶಃ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ—ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಬಳಸಿದ್ದಾನಾದರೂ ಇದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ ವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿದ ತನ್ನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯನು ಪುರಂದರದಾಸರಿಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ರಚನೆಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ; ಇವುಗಳಿಗೆ 'ಶೃಂಗಾರಸಂಕೀರ್ತನಾಲು' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸ, ವಾದಿರಾಜ, ವಿಜಯ ದಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಹರಿದಾಸರುಗಳ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದವನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ ದಲ್ಲಿ ಹೋಲುವ ಅನೇಕ "ದಾಸರ ಪದಗಳು" ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪದ, ಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಮೊದಮೊದಲು ಪ್ರಬಂಧ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕಗಳಾಗಿದ್ದು ನಂತರ ಕಾಲಕ್ರಮ ದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗೇಯರೀತಿಯೊಂದರ ಹೆಸರಾಗಿ ಉಳಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡನಾಡಿ ನಲ್ಲಂತೂ ಪದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನ ದಿಂದಲೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ಚಿಕ್ಕದೇವ ರಾಯ ಸಪ್ತಪದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನದೆಂದೇ ನಂಬಲಾಗಿರುವ ಗೀತಗೋಪಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ವಾಚೀನ ಪದದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕುರುಹುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಜಾವಳಿಯಾದರೂ ಕೃತಿಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಪದದಂತೆಯೆ ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದ, ಭೌತಿಕ

ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದ ಹಾಡಿನ ರೀತಿ. ಜಾವಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು ದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಂತರ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ಮಂಗಳಪುರಿವಾಸ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿಯೂ ಜಾವಳಿಗಳಿವೆ.

ಸುಳಾದಿಗಳೂ ಉಗಾಭೋಗಗಳೂ ದೇವರನಾಮಗಳೂ ಹರಿದಾಸ ಪಂಥದವರಿಂದ ಹದಿನೈದು-ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ರೂಢಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದಾಸಪಂಥದವರು ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಲೆಳಸಿದ ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ, ಸ್ವಪ್ನಗದ್ಯ, ಭ್ರಮರಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳು ಉಳಿಯದೆ ಹೋದವು. ಅವರಿಂದಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ನಾಮಾವಳಿ, ವೃತ್ತನಾಮ ಮೊದಲಾದವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕವಳವಾದವು.

ತಿಲ್ಲಾನ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹಾಡಿನ ಮೂಲವು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಬಂಧವಾದ ಕೈವಾಡವೆಂಬುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೂ ಅದರ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದ ತರಾನಾದ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ, ಸಾಟ್ಯಾಂಗವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಛಂದೋವೈಖರಿಯಿಂದಲೂ ಲಯಸೌಂದರ್ಯದಿಂದಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಪ್ರಕಾರದ ಪದವಿಯನ್ನೇರಿತು. ವರ್ಣವಾದರೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ತಿಲ್ಲಾನಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಅಲ್ಪಪ್ರಾರಂಭವು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಾಚುರ್ಯಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಆದಿಅಪ್ಪಯ್ಯ ಇವರುಗಳು ಇದರ ರೂಪವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದರು. ಪದದಂತೆಯೇ ಶೃಂಗಾರಭೂಯಿಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವವನ್ನುಳ್ಳ ಪದವರ್ಣವು ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರಚತುಷ್ಟಯದಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚತೊಡಗಿತು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು, ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಶರಭೋಜಿ, ತಿರುವಾಂಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅರಳಿದ ಹೂವೇ ಪದವರ್ಣ. ಇದು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸ್ವಯಂಭೂ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ, ಪ್ರಭಾವಗಳು ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಕಾಲಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಇಂದಿನ ತಾಳಪ್ರಪಂಚವು ಸಿದ್ಧವಾದುದೂ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ. ದ್ರುತ, ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತ, ಕಾಕಪಾದಗಳೆಂಬ ತಾಳಾಂಗಗಳಿಂದಲೂ ಇವುಗಳ ಆಯಾ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರ್ಧಾಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ದ್ರುತವಿರಾಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಗಗಳಿಂದಲೂ ಗಣಿತ

ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳ ಸುಗ್ಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟರೆಗೊಳಿಸಿದವು. ಈ ದ್ರುತಲಘುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ದ್ರುತವಿರಾಮದ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಅನುದ್ರುತವನ್ನು ಅಪರೂಪವಾಗಿಯೂ ಒಳಗೊಂಡು ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಂಟು ತಾಳಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಸೂಳಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳು ಎಂದು ಕರೆದು, ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಿಸ್ತಾರಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಪರ್ವಯುಗವಿದು. ಇವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ತಾಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅತ್ಯಂತ ಫಲಪ್ರದವಾದ ಕ್ರಾಂತಿ ; ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ನಿಂತಿದ್ದು ಮುಂದೆಯೂ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವ ಭರವಸೆಯಿದೆ.

ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಇವಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವನ್ನು ಸುಂದರತರವನ್ನಾಗಿಯೂ ಸಮೃದ್ಧವನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿದ ಇತರ ಕೆಲವು ಕಲ್ಪನಾವೈಭವಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಈ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವನ್ನಾಗಿಸಿವೆ. ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲ್ಪನೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳು ಇವು. ಹೀಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲೆಗಾರನು ಕಲ್ಪನಾಬ್ರಹ್ಮನೂ ಹೌದು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಸ್ವಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಧಾತುಮಾತುಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಹೊರಗೂ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಧಾತುವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ಈ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಂದ್ರಚಾಪದಂತೆ, ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆಯಂತೆ ಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರತಿಭಾನವುಳ್ಳದ್ದು. ಆದರೆ ಮೂಲದ ವಾಕ್‌ಗೇಯಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ ರಸವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಹದು. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಲಪ್ತಿಯು ರೂಪಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ, ವಿಸ್ತಾರಗಳ ವೈಖರಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವಷ್ಟು ಇಡೀ ಸಂಗೀತದ ವಸ್ತುಕೋಶದಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ರಾಗದಿಂದ ರಾಗಕ್ಕೆ, ವೇಳೆಯಿಂದ ವೇಳೆಗೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಕಾರವಾದರೂ, ಆಲಪ್ತಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹದಿನಾರು-ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂದಿನ ರೂಪವನ್ನು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪಡೆಯಿತು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟಸ್ವರಗಳ ತಿರುಗಣೆಯ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಏಕೋತ್ತರಸ್ವರವೃದ್ಧಿಯ ಮೇಲೆ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಟಿಯು ಇಂದು ರಾಗಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಲೋಪವೇ ಆಗಿ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಸಮಷ್ಟಿ ಸಂಚಾರ, ಸಮಷ್ಟಿಭಾವಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಗವರ್ಧನವು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.

ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಥಿಲ್ಯವೂ ಕಾಮಚಾರವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ದಶಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಅವಯವ ವಿಭಾಗವೂ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಲಿವೆ. ಹೊಸ ರಾಗಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ; ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದಲೂ ತಲೆಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿವಾದಿದೋಷವೆಂಬ ಭ್ರಾಮಕಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾಯವಾಗಿ ವಿವಾದಿತ್ವದ ಮೂಲಕದ ರಂಜನೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ನ್ಯಾಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ತಾನವೆಂದು ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಕಾರವು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು; ಇದನ್ನು ಶಾಹಜಿಯು ತನ್ನ 'ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಟಕವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ವಸಮಯದ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನೂ ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರದರ್ಶಿನೀಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ—ಇದು ವಿಕಾಸದ ಉತ್ಕರ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದು ನಾಭಿತಾನ, ಚಕ್ರತಾನ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಠದಲ್ಲೂ ವೀಣೆಯಲ್ಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ನಾಟಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಘನರಾಗಪಂಚಕದಲ್ಲಿಯೂ. ನಾರಾಯಣಗೌಳ ಮೊದಲಾದ ಪಂಚಕದಲ್ಲಿಯೂ ತಾನಪ್ರಸ್ತಾರವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಈಗ ಇದು ಅಪರೂಪವಾಗತೊಡಗಿ ದೇಶ್ಯರಾಗಗಳ—ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ರಾಗಗಳ—ಬಳಕೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ನಾಮನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೂ (ಇದ್ದರೆ) ಎಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಮನೋಧರ್ಮದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ತಾಳ, ಲಯ, ನಡೆಗಳ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯ-ವೈದಗ್ಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸೂಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲೂ ನೂರೆಂಟು ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಶವೊಂದನ್ನು ತಾಳಾವರ್ತದ ನಿಗದಿಯಾದ ಕೆಲವು ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ ಇದನ್ನು ರಾಗಲಯಗಳಿಂದ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲ ತಂತ್ರ. ಇದರಲ್ಲಿ ನೆರವುವುದು (ನೆರವಲು), ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ, ಪೀಠಿಕಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ತಾನ, ಲಯದಲ್ಲಿ ಅನುಲೋಮ-ಪ್ರತಿಲೋಮಗಳು—ಹೀಗೆ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಾಗೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಧುರಮಿಲನವು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತಾಳಾವರ್ತದ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಆಧಾರಭೂತವಾದ ಹಂದರದ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ನೆರವಲು ಎಂದು ಹೆಸರು ; ಒಂದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅರಳಿಸುವಂತಹ ವಿವಿಧ ರಾಗಭಾವಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇವೆರಡೂ

ತ್ಯಾಗರಾಜರು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಣಿಕೆಗಳು ಎಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಹಾಗೂ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಕಾಣಸಿಗುವುದರಿಂದ ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಉದಯದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ತಂತ್ರವು ಉದಯವಾಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ತಾಳಾವರ್ತದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಛಂದೋಲಯ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಆಯಾ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆಮಾಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದೂ ನೆರವಲಿನ ಸರಿಸುಮಾರಿಗೇ ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು.

ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವೂ ಕಚೇರಿಕ್ರಮವೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಸರಳವಾದ ಏಳು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಅವುಗಳ ವಿವಿಧ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ವೇಗದ ದ್ವಿಗುಣದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ತಾಳಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದಿರುವ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಇದಾದಮೇಲೆ ಹನ್ನೆರಡೂ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳ ಸುಲಭಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ ಹಾಡುಗಳನ್ನು (ಲಕ್ಷಣಲಕ್ಷ್ಯಗೀತೆಗಳನ್ನು) ಸುಲಭವಾದ ತಾಳಾವರ್ತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಲಾಗುವುದು. ಆಮೇಲೆ ತಾಳಾವರ್ತಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳ ನಡೆಯನ್ನು, ಕಾಲಲಯ, ನಾದಲಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಯು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ರಾಗಭಾವವನ್ನೂ ರಾಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನೂ ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ, ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಸುಕರವಾಗಿ ನುಡಿಯುವಂತೆ ಅಥವಾ ವಾದನತಂತ್ರವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೈತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಭಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶದ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ ; ಗೇಯಪ್ರಕಾರದ ಅವಯವಗಳ ಪರಿಚಯವೂ, ಮುಂದೆ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತೆ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗೆ ತಾಯಿಬೇರಾಗಿ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ, ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮೂರು ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ತಾಳದ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ರಾಗಭಾವವೂ ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದುವ ರೂಪಾಂತರ, ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ತಂತ್ರ, ತಾಳಗ್ರಹದ ಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದವು ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರ ನಂತರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಮಧ್ಯಲಯ ಮತ್ತು ವಿಳಂಬಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ದೇವರನಾಮ

ಗಳನ್ನೂ, ನಂತರ ತಿಲ್ಲಾನ, ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳನ್ನೂ, ಮನೋಧರ್ಮದ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ನೆರವಲು, ಸ್ವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತಾನ, ಪಲ್ಲವಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಎಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮಾಯಾ ಮಾಳವ ಗೌಳರಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾವಳಿ (ಸರಳೆವರಸೆ), ಜಂಟಿವರಸೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ, ಮಲಹರಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಪುರಂದರ ದಾಸರು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಕ್ಕೆಂದೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಬಹು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ರೂಢ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಈ ಪರಂಪರಾನುಗತ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಆಧಾರವೇನೂ ಈಗ ದೊರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪುರಂದರದಾಸರು ಕೆಲವು ಗೀತಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಕನ್ನಡಿಗ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೂ ಈಗ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಉಪಬೃಂಹಿತವೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥಭಾಗದಲ್ಲಿ.

ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ನಮ್ಮ ಈ ಕ್ರಮವು ಬಹುವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಜ್ಞಾತದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತದೆಡೆಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಭೂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೋಪಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಬೋಧಿಸುತ್ತ, ಕಲ್ಪನೆ, ಸೃಷ್ಟಿ, ರಸಾನುಭೂತಿಗಳೆಡೆಗೆ ಒಯ್ಯು ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಇದನ್ನೂ ಶಾರೀರದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು ಒಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ರಚಿತವಾಗುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾದರೂ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೧೨೩೦ರಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯು ವರ್ಣಿಸಿದ ವಾದನತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತಂತ್ರಬೋಧನೆಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಅನ್ಯತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕಹಿಯಾದ, ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿ

ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವೂ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವಸ್ತುಕೋಶವೂ ಗೀತ, ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ,ಕೃತಿ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಪದ, ಜಾವಳಿ, ಪಲ್ಲವಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಜನ್ಮಕಾಲದೊಡನೆಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತ, ತುಂಬುತ್ತ ಬಂದವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಹೇಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಆಧಾರಗಳು ಸಾಲದು.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯು ಈಗಿನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ಪಡೆದುದು ಬಹುಶಃ ತಂಜಾವೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಬೆಳೆದುದು ಮೈಸೂರು, ತಂಜಾವೂರು, ತಿರುವಾಂ

ಕೂರು ಮತ್ತಿತರ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ. ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಈಗ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ವರ್ಷದ ಎಲ್ಲಾ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುವಂತಾಗಿದೆ ; ಈಗ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ತಾಸುಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಈಗ ಎರಡು ತಾಸುಗಳಿಗೆ ಕುಗ್ಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಈಗ ಗಣತಂತ್ರ ರಾಜ್ಯದ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಕರ್ತವ್ಯ ಗತಿಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

ನಮಗೆ ತಿಳಿದು, ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಕಚೇರಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹಿಂದಿನದು; ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ. ವರ್ಣದಿಂದ ಕಚೇರಿಯು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಗಣಪತಿ, ಗುರು, ಇಷ್ಟದೇವತೆಗಳ ವಂದನೆ, ಕೃತಿಗಳ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಕೆಲವು ಮಧ್ಯಲಯದ ಕೃತಿಗಳು ; ಇವಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪವಾದ, ಆದರೆ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಸಂವರ್ಧಿಸುವ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ; ನಂತರ ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯ ಮುಖ್ಯಕೃತಿ. ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಇದರ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಸಂಗತಿ, ನೆರವಲು, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಉಪಬೃಂಹಣ. ಇದರ ನಂತರ ರಾಗ, ತಾನ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವಿ; ಅಥವಾ ವಿಳಂಬಲಯದ ಒಂದು ಕೃತಿ. ನಂತರ ದೇವರನಾಮ, ತಿಲ್ಲಾನ, ದರು, ಪದ, ಜಾವಳಿ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಶ್ಲೋಕ, ಮಂಗಳ—ಹೀಗೆ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ; ಸ್ತುತಿಯೇ ಸಾಧನ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಿಂಚುವ ಶೃಂಗಾರವೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಆತ್ಮವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವಿದ್ಯೆಯು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದು ; ದೈವಭಕ್ತರಾದ ರಾಜರುಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಗುರುಪೀಠಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತುರುಷ್ಕರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಭೋಗವಿಲಾಸಗಳ, ರಸಿಕತೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕಬೀರದಾಸ, ಸೂರದಾಸ, ಹರಿದಾಸರುಗಳ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದೃಷ್ಟಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಚೇರಿಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ತತ್ತ್ವವು ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ನಾದಲಯಗಳ ಕಲ್ಪನಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂವರ್ಧನವು ಬಲಿಯುತ್ತ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವದಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಾಂಶವು ಸ್ತುತಿ, ಭಕ್ತನೂ ಸಾಧಕನೂ ಲೋಕವು ತಂದೊಡ್ಡುವ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ತೊಳಲುವಾಗಿನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣ,

ಶರಣಾಗತಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳು ಬಲಿಯುತ್ತ ಬರುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಹಾಪೂರದ ಅಬ್ಬರ, ಆರ್ಭಟ, ಸುಳಿ, ಪಾತಗಳು ಕಳೆದು ಭಗವನ್ನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನದಿಂದ ಭಗವಂತನ ರೂಪವನ್ನೂ ಲೀಲೆಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿ, ಆ ದರ್ಶನದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದ—ಇದರಿಂದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ. ಹೀಗೆ ಮಂಗಳಮಯವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ನಿರ್ವಾಣ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕಲೆಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ; ಕಲೆಯ ನದಿ ಶಾಂತಸಾಗರದಲ್ಲಿ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರವಾದ, ಆನಂದಮಯವಾದ ಶಾಂತಸಾಗರದಲ್ಲಿ, ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಈ ರಸ ಆ ರಸದಲ್ಲಿ, ಈ ಸೌಂದರ್ಯ ಆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸೆಲೆ ; ಇದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ನೆಲೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಈವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯು ಸಹಸ್ರಪಾತ್, ಸಹಸ್ರಶೀರ್ಷಳಾಗಿ ಹೇಗೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ವಿರಾಟ್‌ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾಳೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ನೋಡಲಾಯಿತು.

ಈ ಸಂಗೀತದೇವಿ ಎತ್ತ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ? ಎತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ?

ಇದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾಲದೇಶಗಳ ದೂರವು ಆಗತ್ಯ. ಹೊಸ ರಾಗಗಳ, ರಚನೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಸಂಗೀತಭಾಗೀರಥಿಯು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮನೆಬಾಗಿಲಲ್ಲೇ ಹರಿದುಬರುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಶೋಧನೆ, ನವ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕಲೆಗಾರರ, ರಸಿಕರ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಭರವಸೆಯೂ ಸಮಾಧಾನವೂ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ನವ್ಯತೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರವೂ, ನಮ್ಮ ತರುಣರ ಪೀಳಿಗೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಿಂದಲೂ ಪರಂಪರಾನುಗತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ವಿಮುಖವಾಗಿ ಕ್ಷಣಿಕಾಕರ್ಷಣೆಯ ಮರೀಚಿಕೆಗಳತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಎಚ್ಚರದ, ಚಚ್ಚರದ ಕಾರ್ಯಶೀಲತೆಯ ಆಗತ್ಯವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಒಂದೇ ಗೊಂಚಲಿನ ಎರಡು ಹೂಗಳು

ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರಾದ ಮಿತ್ರರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಆಗಾಗ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕೇಳುವುದುಂಟು : 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಒಂದೇ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಆದರೂ ಅದು ಔತ್ತರೇಯ ಹಾಗೂ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಇದಾದುದು ಎಂದಿನಿಂದ, ಏಕೆ ?'

ಒಂದೇ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದುಬಂದಿತು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಭಾರತದಂತಹ ಬಹು ದೊಡ್ಡ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಉಪಖಂಡದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಲಲಿತಕಲೆಯು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ, ಸುಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿ, ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಅಶಕ್ಯವೇ ಸರಿ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಲಾಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿತ್ತೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯವರ್ಣನೆಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಇಂತಹ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಅಲ್ಪವೇನಲ್ಲ. ಮೌಲಿಕವಾದ, ಏಕರೂಪವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಈ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಸಮಗೊಳಿಸಿ, ಸಮರಸಗೊಳಿಸಿ, ಸುಸಂಘಟಿಸಿ, ಸಮಗ್ರವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಈ ಕಲೆಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತೇನೋ ನಿಜ. ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಉದಯಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತಕಲೆಗೆ ಸಾಧಾರಣರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಮೇಯಗಳ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸ್ವರೂಪ, ಔನ್ನತ್ಯಗಳೂ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿದವು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತವು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾದುದು, ಭಿನ್ನವಾದುದು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಲಾಕ್ಷಣಿಕಶ್ರೇಷ್ಠರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಮಹತ್ತ್ವಗಳು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತವೊಂದೇ ರೂಪಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಸಮಷ್ಟೀಕರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು : ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹರಡಿ ನೆಲೆಸಿತು; ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವೇದೋಪವಸತಿಯು ದೊರೆತು ಅದು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯ, ಪೂಜ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇಬ್ಭಾಗ : ಎಂದಿನಿಂದ ?

ಹೀಗೆ ವೇದೋಪವಸತಿಯಿಂದ ಫಲಿಸಿದ ಸನಾತನತ್ವವು ಹಿಂದೂಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತರ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಏಕತೆ, ಏಕರೂಪತೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ವೈದಿಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವಿರುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಸದೃಶವೂ ಪರಕೀಯವೂ ಆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ, ದೇಶದ ಬಹುಭಾಗದ ಮೇಲೆ ಹೇರಿದಾಗ, ಹಿಂದಿನ ಆಕ್ರಮಣಪ್ರಯತ್ನಗಳಂತೆ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ವಿಜಯವನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳು ಅತಿಯಾದಾಗ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಸಂಗೀತವೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಆಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಸ್ಲಾಂ ಮತ್ತು ಮುಘಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಬೀಡುಬಿಟ್ಟು, ಬಲಿತ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸ್ವರೂಪ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಯಿತು. ಇವು ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೆ ಕಾಲವು ಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಬಹುವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನುಂಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವೂ ಅಧಿಕೃತವೂ ಆದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು; ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವಾಯತ್ತವೂ ಅಂತರಂಗಿಕವೂ ಆದ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು.

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಭಾಗವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರು-ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಸುಮಾರಿಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ—ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಸಹ—ಇರುವ ಒಂದು ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಈ ಇಬ್ಭಾಗದ ಪ್ರಾರಂಭಕಾಲವನ್ನು ಈ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಗಡುವಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಇರುವ ಪ್ರಮಾಣವು ಹರಿಪಾಲದೇವನೆಂದೂ ಅವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕವೆಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ದೇವಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ಆಳಿದ ಯಾದವ ಸೇವುಣರ ಕಡೆಯ ದೊರೆಯಾದ ಹರಿಪಾಲನೇ ಇವನೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದ ಇವನ ಕಾಲವು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನವೆಂದೂ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ನಿರಾಧಾರವಾದುದು, ತಪ್ಪು. ಹರಿಪಾಲ

ದೇವನು ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ನಿಜ. ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಈ ಹರಿಪಾಲನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರಂಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಇಬ್ಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮಾತಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥಛಾಯೆಯಾಗಲಿ ಖಂಡಿತ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ಎದೆಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೇಳಬಲ್ಲೆ : ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದ ಉಪಲಬ್ಧ ಸಕಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಮಾತೃಕೆಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಗ್ರಂಥವು ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಹರಿಪಾಲನು ವಿಚಾರಚತುರಾನನೆಂಬ ಬಿರುದುಳ್ಳವನು. ಚಾಳುಕ್ಯ ದೊರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನವನು. ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯವಿಶಾರದರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಇವನಿಗೂ ಯಾದವರ ಹರಿಪಾಲದೇವನಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಯಾದವಪ್ರಭುವಿನ ಹೆಸರು ಹರಿಪಾಲನೋ. ಹರಪಾಲನೋ ಎಂಬುದೂ ಸಂದೇಹವೇ.

ಹಾಗಾದರೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನಂಬಿಕೆಯು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೂ ಹೇಗೆ ? ಹೇಗೆಂದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ. ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ಎರಡು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿರುವುದು ಅಪರೂಪವಾದರೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ ; ಹೀಗೆ ಎರಡು ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರಗಳೂ ಎರಡು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಗಳೂ. ಎರಡು ಭರತಸಾರ ಸಂಗ್ರಹಗಳೂ ಎರಡು ಸಂಗೀತಮಕರಂದಗಳೂ. ಒಂಭತ್ತು ಸಂಗೀತಸಾರಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಒಂದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಭಾರತೀಯ. ಷಟ್‌ಸಾಹಸ್ರೀ. ಆದಿಭರತ ಮುಂತಾದ ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳಲ್ಲೂ ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸವು ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿಯೆಂಬ ನಾಮಾಂತರದಲ್ಲೂ ನಾನ್ಯದೇವನ ಭರತಭಾಷ್ಯವು ಸರಸ್ವತೀಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರವೆಂಬ ಅಡ್ಡಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಇದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಹಾಗೂ ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಈ ತಪ್ಪುನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಪ್ರೊ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಹೋದುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ. ಹರಿಪಾಲದೇವಕೃತವಲ್ಲದ. ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ :

> ದೇಶೇ ದೇಶೇ ಪ್ರಚರಿತಂ ತತ್ಸರ್ವಂ ದೇಶಿಸಮ್ಮತಮ್ ।
> ತದಪಿ ದ್ವಿವಿಧಂ ಜ್ಞೇಯಂ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಭೇದತಃ ।
> ಕರ್ಣಾಟಕಂ ದಕ್ಷಿಣೇ ಸ್ಯಾದ್ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ತಥೋತ್ತರೇ ।

ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂ ಯದ್ ಗೀತಂ ತತ್ರ ಯಥಾ ಶ್ರುತಮ್ ।
ಸ್ವರರಾಗಾದಿ ಯತ್‌ಕಿಂಚಿದ್ ಅಸ್ಮಿನ್ ಗ್ರಂಥೇ ವಿವಿಚ್ಯತೇ ॥
(ಸ್ತಬಕ I. ಶ್ಲೋಕ ೧೦-೧೨. ಪುಟ. ೨)

ಈ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಪರಳಿ ಎಂಬ ಊರಿನ ಕಾಶೀನಾಥ ಅಪಾತುಲಸಿ. ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರ ತರುಣ ಸಮಕಾಲಿಕ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ! ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರೊ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರ ಹಸಿದಿದ್ದ ಸಂಶೋಧಕ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾಯಿತು ; ಈ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರವನ್ನು ರಚಿಸಿದವನ ಹೆಸರನ್ನು ಓದಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ತಾಳ್ಮೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಹೆಸರನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಪ್ರಯಾಸದ ಕೆಲಸ ವೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಎಲೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಯಿಯಂತೆ ಇರಲೆಳಸಿದ ಸಂಕೋಚ ಅಥವಾ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವು ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೇ ತಾನು ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಸಾರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಅಪಾತುಲಸ್ಯುಪಾಖ್ಯೇನ ಪರಳೀಕ್ಷೇತ್ರವಾಸಿನಾ ।
ಕಾಶೀನಾಥೇನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ ಉದೀರ್ಯತೇ ॥
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ಅದೇ ಸ್ತಬಕ. ಶ್ಲೋಕ ೧. ಪು. ೧)

ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಪುನಃ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರನ್ನೂ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ;

ಯಸ್ಮಿನ್ ದೇಶೇ ಯಥಾಚಾರಸ್ತಥಾ ಗೇಯಂ ವಿಚಕ್ಷಣೈಃ ।
ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿಮತೇ ರಾಗಸ್ವರತತ್ತ್ವಪ್ರಕಾಶಕಃ ।
ಲಕ್ಷ್ಯಾನುಸಾರೀ ಪ್ರತ್ಯಗ್ರಃ ಪ್ರಾವಿರಾಸೀತ್ ಸುಧಾಕರಃ ॥
ಶ್ರೀವೈದ್ಯನಾಥವಿಲಸತ್‌ಪರಳೀಕ್ಷೇತ್ರವಾಸಿನಾ ।
ಶ್ರೀರಾಜಾರಾಮತನಯರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿತನೂಭವಾ ॥
ಅಪಾತುಲಸ್ಯುಪಾಖ್ಯೇನ ಕಾಶೀನಾಥೇನ ನಿರ್ಮಿತಃ ।
ರಾಮಪ್ರಸಾದಾಜ್ಜಯತು ಶ್ರೀಸಂಗೀತಸುಧಾಕರಃ ॥
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ಸ್ತಬಕ II. ಶ್ಲೋಕ ೫೧೩-೫೧೫. ಪು. ೫೮)

ತಾನು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಶಾಲಿವಾಹನ ಶಕೆ ೧೮೩೬ನೆಯ ಆನಂದ ಸಂವತ್ಸರದ ಚೈತ್ರಶುಕ್ಲಪಾಡ್ಯದಂದು. ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಅವನೇ ಸಾರಿಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

ಶಾಲಿವಾಹನಶಕೇ ಷಟ್‌ತ್ರ್ಯಷ್ಟೈಕಆನಂದಸಂವತ್ಸರೇ ।
ಮಧುಶುಕ್ಲಪ್ರತಿಪದಿ ಸಂಪೂರ್ಣಶ್ಚಿರಮೇಧತಾಮ್ ॥
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ಅದೇ ಪುಟ. ಶ್ಲೋಕ ೫೧೬)

ಹೀಗೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಕಗಳೆಂಬ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಔತ್ತರೇಯ ಹಾಗೂ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ಗ್ರಂಥೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು

ಬರುವುದು ಸುಮಾರು ಎಂಬತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಈಚೆಗೆ, ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಅಲ್ಲ! ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದು ವಿಷ್ಣುಶರ್ಮ (ವಿಷ್ಣು ನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರ ಹೆಸರಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ). ಅಚ್ಚುಮಾಡಿದ್ದು, ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದು ಪುಣೆಯ ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಅಚ್ಚುಕೂಟದಲ್ಲಿ–೧೯೧೭ರಲ್ಲಿ !

ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮತ್ತೆ ಒಮ್ಮೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ—ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ (೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ) ಪುನಃ ಪುಣೆಯ ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಅಚ್ಚುಕೂಟದವರು ಮುದ್ರಿಸಿ ಬಾಲಚಂದ್ರ ಸೀತಾರಾಮ (ಸೂಕ್ತಂಕರ್, ಸುಕ್ಥಂಕರ್ ಎಂದು ಮೊದಲಾದ ಅಪಭ್ರಂಶನಾಮಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದ) ಸುಕಥನಕರರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ, ಚತುರಪಂಡಿತವಿರಚಿತವಾದ ಶ್ರೀಮಲ್ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತಮ್ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ. ಚತುರನೆಂಬ ಗ್ರಂಥನಾಮದ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಗೌರವಿತ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ, ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆಂಬ ಅಧಿಕಾರದ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲೆಳಸಿದರು, ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರು. ಆದರೆ ಇದೇ ಗ್ರಂಥವು ದ್ವಿತೀಯ ಸಂಸ್ಕರಣದಲ್ಲಿ ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಾವಚಿತ್ರ, ಹೆಸರುಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅಜ್ಞಾತನಾದ ಚತುರನೆಂಬ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಿಗೆ ಈ ಕೀರ್ತಿಗೌರವಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಬೇಡವೆನಿಸಿ ಅಜ್ಞಾತವಾಸದಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದರು. ಶ್ರೀಮಲ್ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತದ ಪ್ರಥಮಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ :

> ಅಥ ಶ್ರೀಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತಪ್ರಥಮಾಧ್ಯಾಯ ಈರ್ಯತೇ ।
> ಚತುರಾಖ್ಯೇನ ಭರತಪೂರ್ವಖಂಡನಿವಾಸಿನಾ ॥
> ನಿರ್ಮಾಥ್ಯಾತಿಪ್ರಯತ್ನೇನ ಮತಭೇದಪಯೋನಿಧಿಮ್ ।
> ಚತುರಾಭಿಮತಾಂ ವಕ್ಷ್ಯೇ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀಯಪದ್ಧತಿಮ್ ॥
> ಪ್ರಣಾಲ್ಯೌ ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧೇ ದ್ವೇ ಸಂಗೀತಸ್ಯ ವಿದಾಂ ಮತೇ ।
> ಆದ್ಯಾ ಕರ್ಣಾಟಕೀ ಖ್ಯಾತಾ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ತಥಾ ಪರಾ ॥
> ಕರ್ಣಾಟಕಪ್ರಣಾಲೀ ಯಾ ಸಾ ಮದ್ರಾಸನಿಬಂಧಿನೀ ।
> ಅನ್ಯತ್ರ ಸರ್ವತೋ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಯಾ ಬಹುಸಮ್ಮತಾ ॥
> ತತ್ರ ತತ್ರ ಪ್ರದೇಶೇಷು ವೈಮತ್ಯಂ ಸಂಭವೇತ್ ಕ್ವಚಿತ್ ।
> ಸಾಮಾನ್ಯತಸ್ತು ಸೈಕೈವ ಪದ್ಧತಿರ್ವಿದುಷಾಂ ಮತೇ ॥

(ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತಂ, I, ೫-೯, ಪು. ೧-೨)

ಭರತಪೂರ್ವಖಂಡನಿವಾಸಿಯಾದ, ಎಂದರೆ ಮುಂಬಯಿನ, ಭಾತಖಂಡೆಯವರಿಗೆ ಮದ್ರಾಸಿಗಿಂತ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಭಾರತವಿದ್ದುದು ತಿಳಿದೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಉಕ್ತಿಯು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಶಯವು ನಿರಾಧಾರವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ (೧೯೦೪) ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ 'ವಿಮತ'ಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪರಿಹರಿಸಲು ಅವರು ಕರ್ಣಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ

—ಎಂದರೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ—ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದರು. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಬದಲು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವೂ ಪರಿಶುದ್ಧವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ, ಅವರದು. ಈ ಪ್ರವಾಸದ ನಂತರ ಈ ಸಂಗೀತವು 'ಕರ್ಣಾಟಕೀ' ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅದು 'ಮದ್ರಾಸ್ ನಿಬಂಧಿನೀ'! ಭಾರತದ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಡೆ ಇರುವುದು (ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿಮತಗಳು, ಎಂದರೆ ಘರಾನಾ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ತಲೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ) ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿ—ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಪದ್ಧತಿ ! ಹೀಗೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ—ವಿದುಷಾಂ ಮತೇ! ಹೀಗೇ ಭಾವಿಸಿದ ವಿದೇಶೀವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಅಗಸ್ಟಸ್ ವಿಲ್ಲರ್ಡ್‌ರವರು ರಚಿಸಿ ೧೮೩೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ಎ ಟ್ರೀಟೈಸ್ ಆನ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಫ್ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ್', ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್‌ರವರು ೧೭೮೪ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ದಿ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಮೋಡ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದೂಸ್', ಜೆ. ಡಿ. ಪೀಟರ್ಸನ್‌ರವರು ಬರೆದ 'ಆನ್ ದಿ ಗ್ರಾಮಸ್ ಆರ್ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಸ್ಕೇಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದೂಸ್', ವಿಲಿಯಂ ಸ್ಟಾಫರ್ಡ್‌ರವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ದಿ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಫ್ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ್ ಆರ್ ಇಂಡಿಯಾ', ಜೆ. ನಾಥನ್ ಅವರು ರಚಿಸಿದ 'ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದೂಸ್', ಫಾಕ್ಸ್ ಸ್ಟ್ರ್ಯಾಂಗ್‌ವೇಸ್‌ರವರು ಬರೆದ 'ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಫ್ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ್' —ಈ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ ಎಂದರೆ ಉತ್ತರಭಾರತ; ಸಂಗೀತ ಎಂದರೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ! ಔತ್ತರೇಯರಿಗೆ ಈ ಸ್ವಾತ್ಮಾರಾಮತೆ ಇನ್ನೂ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡುಬಂದ ಅಜ್ಞಾನವು ಉದ್ದೇಶಪೂರಿತವೋ, ಅಂಧಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಫಲವೋ, ಶೋಚನೀಯವೋ, ಕರುಣಾಜನಕವೋ, ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಹೀಗೆ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಎಂಬ ನಾಮಕರಣವು ಔತ್ತರೇಯಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅದುದು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಹಾಗೂ ಆಂಗ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ. ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದ್ದು ಯಾವಾಗ, ಯಾರಿಂದ ಎಂಬುದು ಈಗ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವರು ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು (ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲ), ಆದರೆ ಪೋಷಿಸಿದ್ದಂತೂ ನಿಜ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿನಂದನೆಯೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಯೂ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ತಮಿಳರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಈ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತೋ ಅರಿಯದೆಯೋ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹರಡಲು ಅವರು ಕಾರಣರಾದರು. ಈ ಹೆಸರು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟು ಅನ್ವರ್ಥ ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅದರ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸಕ್ತ.

ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತಂತೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಹೆಸರಿಡಲಿಲ್ಲ ; ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಗಳು (ಔತ್ತರೇಯರು !) ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಎಂದು ಕರೆಯಲಿಲ್ಲ ; ಕನ್ನಡದ ಜನ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕವೆಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು ಯೂರೋಪಿನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಕರೆದವರು ಬೇರೆಯವರು ; ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೀಗೆ ಕರೆದರು. ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಒಂದು ಹೆಸರಿಡಬೇಕೆಂದು ಯಾವ ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರಿಗೂ ಪ್ರದೇಶದವರಿಗೂ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರದು (ಮಾತ್ರ?) ಸಂಗೀತ ; ಅನ್ಯರ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯವಾದಾಗ, ಅದನ್ನು ವಾಗ್ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಾಗ, ಅನ್ಯರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹೆಸರುಗಳು ಬರುವುದು ಹೀಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಮೂಡಿದ್ದು ಕೇವಲ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ—ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೆಳೆದಾಗ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಔತ್ತರೇಯರೂ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು, ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದಂತೆ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೩-೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ; ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ದೃಢವೂ ಆದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೬-೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು.

ಇಬ್ಭಾಗ : ಏಕೆ ?

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಸನ್ನಿಹಿತ ಕಾರಣಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಇಂತಹ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನಸಂತತಿಯ ದೊರೆಗಳು ಪರ್ಶಿಯಾ ಮತ್ತು ಅರೇಬಿಯಾ ದೇಶಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು; ಅನಂತರ ಮುಘಲ್ ಸಂತತಿಯ ಪ್ರಭುಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಉದಾರವಾಗಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿದ್ದು. ರಾಜಮನ್ನಣೆ, ರಾಜಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳಿಂದಾಗಿ, ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ, ಸಂಗೀತಶೈಲಿಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕಸಮ್ಮಿಶ್ರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಬಹಮನಿಯ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರತಳಿಯ ಸಂಗೀತವೊಂದು ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯಿತು. ಇಂತಹ ಮಿಶ್ರಣವು ಕಲ್ಪನಾಸಾಮಗ್ರಿ, ಪ್ರಮೇಯಸಂಪತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ—ಈ ಮೂರೂ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಬಹುಶಃ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಉತ್ತರದಲ್ಲಾಗಲಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ವಿಕಾಸಪಥದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗುವ ಸೀಳು ಹಾದಿಗೆ ಬಂದು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು. ಯಮಳ ಆಧಾರಸ್ವರಪದ್ಧತಿ, ಸ್ವರಸಪ್ತಕ

ದಲ್ಲಿನ ನೀಚತಮಸ್ವರದ ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ. ರಾಗನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಗೂ ಐದನೆಯ ಸ್ವರದ ಲೋಪ. ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಿಯಮಗಳ ಕಾಠಿನ್ಯ ಹಾಗೂ ಬಿಗಿ. ವೇದೋಪವಸತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ನಿಯಮ ಪಾಲನೆ. ವಿದೇಶೀಯ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಉಕ್ಕೇರಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಗೇಯವಸ್ತುವಾಹಿನಿ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢಿಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಬಾಹ್ಯಚಿಹ್ನೆಗಳಾದವು. ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಿ. ಕಟ್ಟಲೆಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದು, ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯಶುದ್ಧಿ-ಪ್ರಮೇಯಾಧಾರಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುಬಾಹುಳ್ಯ, ಪ್ರಚಲಿತವರ್ಗೀಕರಣಪದ್ಧತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದುವರಿದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಮುದಿತನ. ಹೊಸ ಹುರುಪಿನ ನವೋದಯದ ಮೂಸೆಯಿಂದ ಕುದಿದು ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಮೇಯಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅನುಕಲನಗೊಳ್ಳಲು ಹಾಗೂ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾಚೀನಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗಳು ಅಸಮರ್ಥವಾದುದು—ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಪಾಡಿನ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಕೈಮರವಾಗಿ ನಿಂತವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ; ಇಡೀ ಸಂಗೀತವು ಹಿಂದಿನ ದ್ವಂದ್ವಾಧಾರಸ್ವರಪದ್ಧತಿಯ ಬದಲು ಸಪ್ತಕದ ನೀಚತಮ ಸ್ವರವೊಂದನ್ನೇ ಆಧರಿಸಲು ತೊಡಗಿತು ; ಸ್ವರಾಂತರಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಏರಿ ಅಥವಾ ಇಳಿದು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಲು ಅನುವಾದವು. ಮಧ್ಯಮಸ್ವರವು ಗೇಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅವಿನಾಶಿಯೆಂಬುದು ತಪ್ಪಿ ಅದರ ಬದಲು ಪಂಚಮವು ಪ್ರಕೃತಿ ಸ್ವರವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವು ಒಂದೇ ಸಪ್ತಕದ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಲು ತರ್ಕಶುದ್ಧಿಯು ದೊರೆಯಿತು.

ಉತ್ತರಭಾರತವೂ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತವೂ ಈ ಸವಾಲಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿದವು. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಪರಕೀಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಚ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು, ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು—ತಾಯಿಬಳ್ಳಿಯ ಮೇಲೆ ಕಸಿಯಾದ ಹೊಸ ತಳಿಯ ಹೂಗೊಂಚಲಾಗಿ ಅರಳಿತು. ದಕ್ಷಿಣದ ಸಂಗೀತವಾದರೋ ಈ ಆಕ್ರಮಣಕಾರೀ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೋಟೆಕೊತ್ತಲಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ಬಲಗೊಂಡಿತು ; ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಒತ್ತಡಗಳು ಬೆಳೆದು, ಬಲವಾಗಿ ಪುಷ್ಟವಾದ ಹೊಸ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ವಿಕಾಸದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿನ ಈ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಅಂದಿನ ತಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಕೊರತೆಯಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ವೈಧಾನಿಕ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡವು. ಇದೆಂದರೆ ಪ್ರಮೇಯ ಉಪಕರಣವನ್ನು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಿ

ಅಡಕವಾಗಿಸಿದ್ದು, ಲಕ್ಷ್ಯಬಾಹಿರವಾಗಿದ್ದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದ್ದು, ಹೊಸದನ್ನೂ ಹಳೆಯದನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಂದರದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಯೋಗೈಕನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದ ಗೇಯವಸ್ತುಸಂಪದವನ್ನು ದಿಗ್ದರ್ಶನಗೊಳಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ್ದು, ಇತ್ಯಾದಿ. ದಕ್ಷಿಣದ ದೇವಗಿರಿಯ ಗೋಪಾಲನಾಯಕ ಹಾಗೂ ದೆಹಲಿಯ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರೋ—ಇವರಿಬ್ಬರು ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ನವಯುಗವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದರು. ಹಿಮವತ್ ಪರ್ವತದ ಮಾನಸರೋವರದಲ್ಲಿಯೇ ಗಂಗಾ-ಬ್ರಹ್ಮಪುತ್ರಾಗಳೆರಡೂ ಜನಿಸಿದರೂ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಸಂಗಮಿಸದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಜೀವನದಿಗಳಾಗಿವೆಯಲ್ಲವೆ? ಅಂತೆಯೇ ಈ ಎರಡು ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಇಬ್ಭಾಗದ ಸಮಯದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾಹಿನಿಗಳಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ದಡತುಂಬಿ ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ, ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ಹಾಗೂ ರಾಗದ ಪ್ರಮೇಯ-ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರಗೊಳಿಸಿದರೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತವು ರಾಗ-ರಾಗಿಣೀಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ನಂತರ 'ಥಾಟ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಣೆ

ಈ ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೂ ಅವು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಎರಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆಂಶಿಕ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಈ ಎರಡು ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಮೇಯಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಯಿತು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತವು ದಕ್ಷಿಣದಿಂದ ಪೂರ್ವಪಶ್ಚಿಮಗಳೆಡೆಗೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಸಂಕ್ರಮಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಈ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವಕುಲಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿಯೂ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಭಾವೈಕ್ಯದ ತೀವ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿತು; ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ವಿನಿಮಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ಈ ವಿನಿಮಯದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆದು ಶ್ರೀಮಂತವಾದುದರಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತವೆ ಹೆಚ್ಚೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರಾಗ-ರಾಗಿಣೀ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದರೂ ಅದು ರೂಢಿಸಿದ್ದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ. ನಂತರ ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಥಾಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರಾಗಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತವು ಅಡಕಗೊಳಿಸಿ

ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡಿದ್ದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವೂ ಕಡಿಮೆ ತೊಡಕಿನದೂ ಆಗಿತ್ತು. ಖ್ಯಾಲ್ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವ 'ಸರ್‌ಗಮ್' ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದು ಮೈದಾಳಿತು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಗಾಯಕವಾದಕರುಗಳು ಇಂದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಗಮಕಗಳೆಂಬ ಸ್ವರಾಲಂಕರಣವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಇಂದು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ 'ವಿಚಿತ್ರ'ವೀಣೆಯು ದಕ್ಷಿಣದ ಗೊಟ್ಟುವಾದ್ಯದಿಂದ ಜನ್ಮತಾಳಿದೆ.

ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹಲವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖನಾದವನೆಂದರೆ ಕನ್ನಡಿಗ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ. ಇವನ ರಾಗಮಾಲಾ, ರಾಗಮಂಜರೀಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಭೂತಗ್ರಂಥಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವನ ಸಚ್ಛಿಷ್ಯನಾದ ಶ್ರೀಕಂಠನು ರಸಕೌಮುದಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಚತುರದಾಮೋದರ(ಹರಿಭಟ್ಟ)ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಮೈಲುಗಲ್ಲಾದ ಸಂಗೀತದರ್ಪಣವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನ ರಾಗ ವಿಬೋಧವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕಗ್ರಂಥವೆನಿಸಿದ ಸಂಗೀತಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಬರೆದ ಅಹೋಬಲ ಪಂಡಿತನು ಕನ್ನಡಿಗನೆನ್ನಲು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬಿಜಾಪುರದ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅದಿಲ್‌ಷಾಹನ ಕಿತಾಬ್-ಇ-ನೌರಸ್ ಎಂಬುದೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಉದಾರಕೊಡುಗೆಯೇ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತವಂತೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಪ್ರಥಮ ಶ್ರೇಣಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲೆಗಾರರಿಂದ ತುಂಬುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದರೆ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ್, ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯ್, ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್, ವಿಜಯರಾಘವ ರಾವ್, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶಂಕರ್, ಎನ್. ರಾಜಂ, ರಮೇಶ ನಾಡಕರಣಿ, ಸತೀಶ್ ಕುಮಾರ್, ಸಗುಣಾ ಕಲ್ಯಾಣಪುರಕರ್, ಷೇಖ್ ದಾವೂದ್ ಖಾನ್, ಪರೂರು ಎಂ. ಎಸ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾದರೋ ರಾಗವೇಳಾನಿಯಮವು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು ; ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಶ್ರೀತತ್ತ್ವನಿಧಿ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ, ರಸಿಕಜನಮನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ನಿಯಮದ ಪ್ರಭಾವವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿಭೂತಿ

ಪುರುಷರಾದ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರಂತಹ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಅದೆಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ತೋಟದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಿಮಾನ್ವಿತರಾದ ಶ್ರೀ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಹಲಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಿಲ್ಲಾನ ಎಂಬ ಸುಂದರ ಗೇಯಪ್ರಕಾರದ ಉಗಮವು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಆದುದು ಭರತನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿ. ಇದನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಂತರ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದು ಜನ್ಮತಾಳಿದ್ದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ 'ತರಾನಾ'ದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಆದರೆ 'ತರಾನಾ'ಗೆ ಮೂಲ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಹರಡಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಕೈವಾಡಪ್ರಬಂಧ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನೂ ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸುಗಮಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಕಚೇರಿಗಳ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಮತ್ತು ತಾನದ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡಾದರೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ರಾಗಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ತೀರ ವಿರಳ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗಮಕಗಳೂ ಸ್ಪರ್ಶಗಳೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಇಂತಹ ವಿನಿಮಯದಿಂದ ಎರಡೂ ಸಂಗೀತಗಳು ಸಮೃದ್ಧವೂ ಪುಷ್ಟವೂ ಆಗಿವೆ ; ಅಮೂಲ್ಯಸಂಕಲನದಿಂದಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ; ತಮ್ಮತನದ ಹುರುಪು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಪುಷ್ಟಿ.

ಹೀಗೆ, ಎರಡು ಸುಂದರವಾದ, ಪರಿಮಳಭರಿತವಾದ ಹೂಗಳಂತೆ—ಸಂಪಿಗೆ ಮಲ್ಲಿಗೆಗಳಂತೆ—ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ; ಆದರೆ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಸಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆ.

೩. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸಂಸ್ಥಾಪಕ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು

ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನವು ಮೂರನೆಯ ಪಾದವನ್ನೆತ್ತಿಡುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ಹಂಪೆಯ ಭುವನೇಶ್ವರೀ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಹೊರಗೆಲ್ಲ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರನ ಬೆಳುದಿಂಗಳು ಬಂಗಾರದ ಲೇಪವನ್ನಿತ್ತಿದೆ. ಗರ್ಭಗೃಹದಲ್ಲಿ ಹಣತೆಯ ದೀಪದ ಕುಡಿ ನೇರವಾಗಿ, ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಪಾಶಾಂಕುಶಧರೆಯಾಗಿ, ವರದಾಭಯಹಸ್ತಳಾಗಿ, ತ್ರಿನೇತ್ರೆಯಾಗಿ, ಅರುಣವರ್ಣೆಯಾಗಿ, ಅರುಣಾಂಬರೆಯಾಗಿ, ಸ್ಮಿತವದನೆಯಾಗಿ, ಸಕಲಭುವನಮಾತೆಯಾದ ಭುವನೇಶ್ವರಿಯು ಶ್ರೀಮಾತೆಯಾಗಿ, ಶ್ರೀಮಹಾರಾಜ್ಞಿಯಾಗಿ ಲೀಲಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಶಬಲಿತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸತ್-ಅಸತ್-ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೆಂಬಂತೆ ಈ ಭವ್ಯಮೂರ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ನೆಳಲುಗಳು ಚೆಲ್ಲಾಟವಾಡುತ್ತಿವೆ; ಆ ತಾಯಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳು ಕರುಣೆಯ ಕೊಳಗಳಾಗಿವೆ. ಅವಳ ಪದತಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸ್ಥಿತಿಲಯಗಳ ಅಧಿಷ್ಠಾನವಾದ ಯಂತ್ರರಾಜ ಶ್ರೀಚಕ್ರವಿದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಮೇರುವಿನ ಪ್ರತಿರೂಪದಂತಿರುವ ಕುಂಕುಮರಾಶಿ : ಅಶೋಕಚಂಪಕ ಪುನ್ನಾಗ ಬಂಧೂಕಜಪಾಕುಸುಮರಾಶಿ . . .

ಇದರ ಎದುರಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮೂರ್ತಿ; ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸ್ಥಿರ. ಜ್ಞಾನ ಭಕ್ತಿ ವೈರಾಗ್ಯಗಳ ಮಾನವಪ್ರತೀಕ; ಶಿಲ್ಪಕೃತಿಯೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿದೆ. ಶಿಲಾವಿಗ್ರಹವಂತೂ ಅಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಯೋಗಬಲದಿಂದ ನೆಲದಿಂದ ಮೇಲೆ ಮೂರಡಿಯಷ್ಟು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ, ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಸಿದ್ಧಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಯೋನಿಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಧರಿಸಿ, ದೃಷ್ಟಿ ಅಂತರ್ಮುಖವಾಗಿ, ಸಹಸ್ರಾರದ ಆಚೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮರಂಧ್ರಸ್ಥಿತವಾದ ಚಂದ್ರಮಂಡಲ ಮಧ್ಯದ ಪರಮಾತ್ಮಸ್ಥಾನದ ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಮಷ್ಟಿಸಾರವೆಲ್ಲ ಮೊನೆಯಾಗಿ, ಪ್ರಜ್ಞಾನಘನವು ಶಿವಶಕ್ತಿಸಮರಸದ ಬಿಂದುವಾದಂತೆ, ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ.

ದಶಮಹಾವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಭುವನೇಶ್ವರೀವಿದ್ಯೆಯ ಹೃಲ್ಲೇಖೆಯ ಜಪವು ಶ್ರೀಬೀಜದಿಂದ ಸಂಪುಟಿತವಾಗಿ, ಉಪಾಂಶುವಾಗಿ, ಬಾಹ್ಯಕುಂಭಕದಲ್ಲಿ, ತೈಲಧಾರೆಯಂತೆ ಏಕಾಂಡವಾಗಿ, ಪರಾನಾದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ದಹರಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕಾದಿವಿದ್ಯೆಯ ಪಶ್ಚಿಮಾಮ್ನಾಯದ ಶಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಥಾಲುಗಟ್ಟಿ ಕಿಂಕರರಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಶಾಕ್ತಪ್ರಣವನಾದವು ಬಿಂದುವನ್ನು ದಾಟಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತಿದೆ; ವಿಷಯಶೂನ್ಯವಾದ ಚಿನ್ಮಾತ್ರಗಗನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾದವು ವ್ಯಾಪಿಕಾ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಂದುವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿದ ತ್ರಿಕೋಣದಂತೆ

ದ್ವಾದಶಾದಿತ್ಯತೇಜದಿಂದ ಮಿಂಚಿ ಅಡಗುತ್ತಿದೆ; ಎರಡು ಬಿಂದುಗಳ ನಡುವಿನ ಋಜುರೇಖೆಯಂತೆ ಸ್ಫುರಿಸಿ ಸಮನಾನಾದವಾಗಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತಿದೆ: ಮೇಲಿನ ಬಿಂದು ಲಯವಾಗಿ ಹೋಗಿ ಉನ್ಮನಾವಸ್ಥೆಯು ಲಭಿಸಿದೆ: ಕಾಲವು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪವಾಗಿ ಶತಕೋಟಿರವಿತೇಜದ ಮಹಾಬಿಂದುವಾಗಿ, ಸಚ್ಚಿದಾನಂದಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ಜಗನ್ಮಾತೆಯು ಚಂದ್ರಮಂಡಲಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾದಾಖ್ಯಳಾಗಿ, ಷೋಡಶಿಯಾಗಿ, ಆನಂದ ಭೈರವಮಿಥುನದಲ್ಲಿ ಸಮರಸಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ; ಚಂದ್ರಮಂಡಲದ ಸುಧೆಯು ಧಾರೆಯಾಗಿ ಮೂಲಾಧಾರದ ಚಿದಗ್ನಿ ಕುಂಡಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಾಹುತಿಯಾಗುತ್ತಿದೆ; ದೇಹವೇ ಶ್ರೀಚಕ್ರವಾಗಿ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ದೇಹತ್ರಯವನ್ನು ದಾಟಿ, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಮವನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಿ ವಾಸನಾ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಸಂಕೋಲೆಯನ್ನು ಕಳಚಿ, ಅಂತಃಕರಣಗಳ ಮೇಲೆದ್ದು, ದೇಶಕಾಲ ನಾಮರೂಪಮಯವಾದ ಎಂಟು ಆವರಣಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ, ಉಪಾಧಿರಹಿತವಾದ ಸಂವಿತ್ ಆಗಿ, ಸರ್ವಾನಂದಮಯವಾಗಿ, ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ . . . .

ಹಣತೆಯ ಮಸಕುಮಸಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಮಾನುಷವಿಗ್ರಹ ದಿವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದೆ; ನೆಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಘ್ರಾಸನ; ನೆರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ದಂಡಕಮಂಡಲು: ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಸುತ್ತಿದ ಕಾಷಾಯವಸ್ತ್ರ; ಅಪರಂಜಿಯ ಮೈಕಾಂತಿ; ಮಿರಮಿರನೆ ಹೊಳೆಯುವ ಮೂರ್ಧ್ನಿ; ವಿಶಾಲಫಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಮಕಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟುಮಾಡಿದ ಭಸ್ಮದ ತ್ರಿಪುಂಡ್ರ; ಭ್ರೂಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಜ್ಞಾಚಕ್ರದಂತಹ ಕುಂಕುಮರಾಶಿ . . . .

ದೇವಸ್ಥಾನದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೇಜಸ್ವಿಗಳಾದ, ರಾಜಕುಮಾರರಿಬ್ಬರು ನಿರಾಹಾರ-ನಿರ್ಜಲವ್ರತರಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ; ಅವರ ಮುಖಗಳು ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಕ್ತಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಕ್ಷಾತ್ರತೇಜಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಮಿನುಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೂ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಾತರ, ಕುತೂಹಲ ; ಆಗಾಗ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ಚಂದ್ರನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರಮಂಡಲವು ಸರಿಯಾಗಿ ನೆತ್ತಿಯ ಮೇಲಕ್ಕೆ, ವಿಶ್ವಾಕಾಶದ ನಾಭಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ . . . .

ಯತಿಮೂರ್ತಿಯ ಎದುರಿಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಚಕ್ರವು ಒಮ್ಮೆ ಮಿಂಚಿತು; ಎದುರಿಗಿದ್ದ ಭುವನೇಶ್ವರಿಯ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯಸಂಚಾರವಾಯಿತು; ಅದರ ಕಂಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳುದಿಂಗಳು ಕ್ಷಣಕಾಲ ನಕ್ಕು ಅಡಗಿತು; ಬಿಂಬಾಧರವು ನಸುಬಿರಿದು, ಶ್ರೀವಿದ್ಯೆಯ ಬೀಜಗಳಂತೆ ಇದ್ದ ಸುಲಿಪಲ್ಗಳು ನಸುದೋರಿ, ಮೃದುಮಂದಹಾಸವು ಮಿನುಗಿ ಅಡಗಿದೆ . . .

ಮಳೆ ! ಮಳೆ ! ಹೊನ್ನಿನ ಮಳೆ ! ಶುಭ್ರನೀಲಗಗನದಲ್ಲಿ, ಮೇಘರಾಶಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಚಂದ್ರಸುಧಾ ಮಂಡಲದಿಂದ ಕುಂಭದ್ರೋಣವಾಗಿ, ಧಾರೆಧಾರೆಯಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನುಮಳೆಗರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು . . . ನೂರಾರು ಬಂಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬುವಷ್ಟು !

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ-ಅರಣ್ಯರಾದ ಯತಿವೇರಣ್ಯರ ಸಮಾಧಿಯು ಇಳಿದು ಚೇತನವು ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಯಿತು. ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಸೋದರರಾದ ಹಕ್ಕಬುಕ್ಕರು ಆಶ್ಚರ್ಯೋದ್ವೇಗ ಗಳ, ಧನ್ಯಭಾವದ ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತು ಧಾವಿಸಿ ಬಂದು ಅವರ ಶ್ರೀಚರಣ ಗಳನ್ನು ಹರ್ಷಾಶ್ರುಜಲದಿಂದ ತೊಳೆದು ಕೈಮುಗಿದು ಕೊರಳ ಸೆರೆಗಳುಬ್ಬಿ ತೊದಲಿದರು:

'ಭಗವಾನ್ ! ಈ ಲೋಕ ಹಿಂದೆ, ಮುಂದೆ ಕಾಣದುದನ್ನು ನಾವಿಂದು ಕಂಡು ಧನ್ಯರಾದೆವು. ಈ ಭೂತಾಯಿಯು ಮ್ಲೇಚ್ಛರು ಹರಿಸಿದ ರಕ್ತದ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ನೆನೆದು ಕೆಂಪಾಗಿದ್ದಾಳೆ, ಅವರು ಒಡೆದ ದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಹಾಳುಸುರಿಯುತ್ತ ಮೌನವಾಗಿ ಮರುಕವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಿವೆ; ಅವರಿಂದ ಮತಗೆಟ್ಟ ಹಿಂದೂಗಳ ಆಕ್ರಂದನ ಕಿವಿಗೆ ಶೂಲವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಅವರ ಪಾಶವೀಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಅಡಗಿಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆರ್ಷ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಕೈಗಳಿಂದ ಅಕ್ಷಮಾಲೆ ಚೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿದೆ ; ಪುಸ್ತಕವು ಹರಿದುಬಿದ್ದಿದೆ ; ವೀಣೆಯು ಭಗ್ನತಂತಿಯಾಗಿ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ನಮಗೆ ಭಯವಿಲ್ಲ, ಕಳವಳವಿಲ್ಲ; ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪುನಃಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವ ತಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪಸೂರ್ಯನು ಉದಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪವೇ ಹೊನ್ನುಹೊಳೆಯಾಯಿತು: ತಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ತೋಳ್ಬಲ ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರ. ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪವೇ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ. ಇಗೋ ತಮ್ಮ ಆಣತಿಯಂತೆ ಸೇನೆಯನ್ನು ಕೂಡಿಸುತ್ತೇವೆ; ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ; ಚೆದುರಿಹೋಗಿರುವ ಕ್ಷತ್ರಿಯವೀರರನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುತ್ತೇವೆ: ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ಮ್ಲೇಚ್ಛರನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ, ಚತುಃಸಾಗರಸೀಮಿತವಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀಚಕ್ರಾಕಾರವಾದ ನಗರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅದನ್ನು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾನಗರವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತೇವೆ—ವಿಜಯನಗರವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತೇವೆ ! ಭಗವಾನರು ಅಪ್ಪಣೆಕೊಟ್ಟು ಅನುಗ್ರಹಿಸಬೇಕು !'

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯ ನಗೆ ಮೂಡಿತು. ವರದಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅವರೆಂದರು :

'ತಥಾಸ್ತು ! ವಿಜಯೀಭವ !'

* * *

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ವಾರಾಣಸಿಯ ತಮ್ಮ ಪರ್ಣಕುಟಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತ ನಾದಾನುಸಂಧಾನಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಆಹತ-ಅನಾಹತ ಗಳು ಮೇಳವಿಸಿ ಆನಂದವನ್ನು ಅಖಂಡಗೊಳಿಸಲೆಳಸಿವೆ; ಆದರೂ ಇಂದೇಕೋ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ಅಡಗಲೊಲ್ಲದೆ ಪುನಃಪುನಃ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗುತ್ತಿದೆ; ಕೈ ಬೆರಳು ಗಳು ನಿಧಾನವಾಗುತ್ತ ಬಂದು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ; ಭಗವಾನರು ಅನ್ಯಮನಸ್ಕರಾಗಿ ತೂಷ್ಣೀಂಭಾವದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ನಿಶ್ಚಲವಾದ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಕಲ್ಲೊಂದು

ಬಿದ್ದರೆ ತರಂಗ ಪರಂಪರೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ದಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಾಗಿದೆ ಇಂದು ಮನಃಸ್ಥಿತಿ.

ಗುರುವಿನ ಅನುಜ್ಞೆಯಂತೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಿಂಹಾಸವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದೇನೋ ಆಯಿತು ; ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸುಭದ್ರತೆ ಸುಭಿಕ್ಷಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟೂ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ದಿಕ್ಕು, ಗುರಿ ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣವು ಪೂರ್ತಿಯಾದೀತು. ಉತ್ತರದೇಶದಲ್ಲಾದರೋ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪರಕೀಯ ಆಕ್ರಮಣಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದಾಗಿ ಬಹುವಾಗಿ ಸಂಕರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಾದರೂ ನಮ್ಮ ಆರ್ಷಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಆಂತರಿಕಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಚಯಿಸಿಯೇ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಮಾಡಬೇಕು. ವೇದಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಬಲಗೊಂಡು ಹರಡಬೇಕಾದರೆ ಅಖಿಲವೇದವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಹೊಸದಾದ ಭಾಷ್ಯದಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕು. ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಕಂದರವನ್ನು ಮುಚ್ಚಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ಹಳೆಯದು, ಮುದಿಯಾಗಿ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಹೊರೆಯಾಗಿದೆ; ಕ್ಷೇತ್ರಶುದ್ಧಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಈ ಕಳೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಳಾಪೂರ್ಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರಮೇಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಬಲಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇರಲಿ, ಭೂತಕಾಲದ ಬೀಜದಿಂದ ವರ್ತಮಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸೋಣ. ಈ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಲಿ. ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿ ಸಂಗೀತಸಾರವೆಂಬ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತೇನೆ. . .

ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯ ನಗೆ ಮೂಡಿತು. ವರದಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳೆಂದಳು :

"ತಥಾಸ್ತು ! ವಿಜಯೀಭವ !"

ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಮೂಸೆ

ನಿಜ. ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು ; ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಸುವರ್ಣವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು : ಸಂಗೀತ

ವೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾದರೆ ಎರಡನೆಯದು ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದರೂ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದೆ ; ಅದರ ವಿಕಾಸದ ಹೆದ್ದಾರಿ ಅಗಲವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ, ಕಣ್ಣು ನಿಲುಕುವವರೆಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ, ಕ್ಷಿತಿಜದವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿದೆ.

ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ?

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಯತಿಗಳ ಜೀವಿತದ ಕಾಲವು ಭಾರತಕ್ಕೆ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಾಪಥಕ್ಕೆ—ಪರ್ವಯುಗ: ಜನಜೀವನದ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಪಾಕವು ಕುದಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ—ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪ್ಲವದ ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಹಿಂದಿನಿಂದ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅದರ ಅಂಗಗಳಾದ ಜಾತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನಗಳೂ ತಮ್ಮ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಕೇವಲ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿ, ಒಣಗಿಹೋದ ಮರದಂತೆ ನಿಂತಿದ್ದವು. ಅಂತೆಯೇ ಆಧಾರ ಸ್ವರದ್ವಯದ ಪ್ರಯೋಗ, ಮಧ್ಯಮಸ್ವರದ ಅವಿನಾಶಿತ್ವ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ವ್ಯವಹಾರ ಕ್ಷಮತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಗ್ರಾಮ ರಾಗಗಳು, ಜಾತಿಗಳು, ಕಂಬಲ, ಕಪಾಲ ಮೊದಲಾದ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಗಳು, ಬ್ರಹ್ಮಗೀತಿಗಳು, ಋಕ್, ಗಾಥಾ, ಪಾಣಿಕ ಮೊದಲಾದ ಮದ್ರಕಗಳು—ಇವೆಲ್ಲ ಕಾಲಪುರುಷನಿಗೆ ಕವಳವಾದವು. ರಾಗಕೋಶದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನೀರು ಹಳೆಯದನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ, ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ವರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಮೂಡಿಬಂದವು. ರಾಗಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಮೂಲಗಳಿಂದ, ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಹೊಸ ಹುರುಪನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಬಂದ ಹೊಸತನ್ನೆಲ್ಲ ಒಡಲಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾಕದಿಂದ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಉಬ್ಬರಿಸಿಕೊಂಡು ಉಬ್ಬಸಪಡುತ್ತಿತ್ತು ; ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಕೊಳೆತುದೆಲ್ಲ ಹೋಗದೆ, ಹೊಸದಾದುದರ ಯೌವನರಸವಿನ್ನೂ ಬರದೆ, ಹೊಸ್ತಿಲ ಮೇಲೆ ಹೊರಳಾಡುತ್ತಿತ್ತು ; ತ್ರಿಶಂಕುವಿನಂತೆ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಾರವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಚಿತ್ರಕಲಾಪ್ರವೀಣರೂ ಆಗಿದ್ದ ಅವರು ಸಂಗೀತದ ಹಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೂಲಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ಹೊಸ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೂ ತುಂಬಿ ಹೊಸ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿ, ಕಾಲಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕುಳಿತಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಂಗಂಡು ಅದರ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಟ್ಟರು.

'ಸಂಗೀತಸಾರ'ಗಳು

ಸಂಗೀತಸಾರವೆಂಬ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತಸಾರ ಎಂದೇ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಒಂಬತ್ತು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ :

೧. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಬರೆದುದು. ೨. ರಘುನಾಥಕೃತವಾದ ಸಂಗೀತವಿದ್ಯಾ ವಿನೋದದ ಪೂರ್ವಭಾಗ ; ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅನೂಪರತ್ನಾಕರಾದಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದ ಅನೂಪಸಿಂಹನ ಹೆಸರಿದೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಸುಮಾರು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು. ೩. ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃಕವಾಗಿದ್ದು ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂಗೀತಸಾರ ; ಇದ ರಲ್ಲಿ ರಾಮಾರ್ಚನಚಂದ್ರಿಕಾ, ಮಹೇಶಕೃತ ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ತೋತ್ರ, ಅದ್ಭುತರಾಮಾಯಣ, ಶುಭಂಕರನ ಸಂಗೀತದಾಮೋದರ, ರಾಘವರಾಯನ ನಾಟ್ಯ ರತ್ನಾಕರ, ತುಂಬುರುನಾಟಕ, ನಾರದನಾಟಕ, ರಾಯಮುಕುಟ—ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಲಾಗಿದೆ ; ಸುಮಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು. ೪. ಪಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣ, ಗೀತಗುಣ, ನಾದ, ರಾಗ, ಗಮಕ, ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃಕವೂ, ಅಜ್ಞಾತ ಕಾಲಿಕವೂ ಆದ ಸಂಗೀತಸಾರ. ೫. ಹರಿನಾಯಕನಿಂದ ಸುಮಾರು ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಂಗೀತಸಾರ. ೬. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸವಾಯ್ ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಾರ. ೭. ಮುಮ್ಮಡಿ ಚಿಕ್ಕಭೂಪಾಲನು ಅಭಿನವಭರತಸಾರಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ (ಸು. ೧೬೫೦) ಉದ್ಧರಿಸುವ ಸಂಗೀತಸಾರ ; ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸಂಗೀತಸಾರವಲ್ಲ, ಸುಧಾ ಕಲಶನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರ. ೮. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಗೀತಸಾರ. ೯. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಕವಿಯು ಶಿವಪಾರ್ವತಿ ಸಂವಾದರೂಪವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತನ್ನ ಭರತಕೋಶ ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗೀತಸಾರ.

ಇವುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಂಗೀತಸಾರಗ್ರಂಥಗಳ ಉದ್ಧೃತಿ, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಸಂಗ್ರಹ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಹುಶಃ ಒಳಗೊಳ್ಳದೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ಯೆಯ ಸಾರವನ್ನು ಬೋಧಿಸು ತ್ತೇನೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಾರ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ ಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮದ್ರಾಸಿನ ಗವರ್ನ್ಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಗೀತಸಾರದರ್ಪಣ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾಸಂಶೋಧನಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗನಾಥರಚಿತ ಸಂಗೀತಸಾರದುಗ್ಧಾಬ್ಧಿ, ಬೇರೆಯ ರಂಗನಾಥನೊಬ್ಬನು ಬರೆದ ಸಂಗೀತಸಾರೋದ್ಧಾರ, ನಡ್ಯಾಡ್ ಪಟ್ಟಣದ ದಧಿಲಕ್ಷ್ಮೀ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಲ್ಯಾಣಕರಶುಕ್ಲವಿರಚಿತವಾದ ಸರ್ವಸಂಗೀತಸಾರ, ಒಪರ್ಟ್ ಮತ್ತು ರೈಸ್‌ರವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸ್ವಾರಸಂಗ್ರಹವೆಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷಾಗ್ರಂಥಗಳು, ಹರಿಭಟ್ಟನ ಸಂಗೀತಸಾರೋದ್ಧಾರ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜಗಜ್ಯೋತಿರ್ಮಲ್ಲನು ಬರೆದ ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹ, ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೀಕಾರಾಜನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಸಾರೋದ್ಧಾರ,

ಗೌರೀಶಸೂನುವಿನ. ಸಂಗೀತಸಾರಾರ್ಣವ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತುಳಜನು ವಿರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಂಗೀತಸಾರ ಸಂಗ್ರಹಮು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶೌರೀಂದ್ರ ಮೋಹನ ಠಾಕೂರನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಚೀನಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಬರೆದ ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಸಾರದ ಕರ್ತೃ : ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು

ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ರಚಿಸಿರುವ ಸಂಗೀತಸಾರವು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅವರು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತ ಸುಧೆಯ ಏಕೈಕ ಆಕರದಿಂದ. ಅದರಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧೃತಿಯಿಲ್ಲ; ಮತಸಂಗ್ರಹಮಾತ್ರವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂಲಗ್ರಂಥದ ಎಷ್ಟುಮಾತ್ರವೂ ಈಗ ಉಪ ಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನೂ ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಗ್ರಂಥಭಾಗಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

೧. ಸಂಗೀತಸಾರಂ ಸಮವೇಕ್ಷ್ಯ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಪ್ರಣೀತಂ ।
(II. ೪೦೬. ಪು. ೧೫೨)

೨. ಕರ್ಣಾಟಕಸಿಂಹಾಸನಭಾಗ್ಯ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಾಗ್ರಣೀಭ್ಯಃ ।
ಆರಭ್ಯ ರಾಗಾನ್ ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗಾನ್ ಪಂಚಾಶತಂ ಚಾಕಲಯೇ ಷಡಂಗಾನ್ ॥
(II. ೪೧೩. ೪೧೪. ಅದೇ ಪುಟ)

೩. ಏವಂ ಚ ಸಮ್ಯಕ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿತೇಷು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಾದಿ ಗುಣವ್ರಜೇಷು ।
ದೋಷಾಂಶ್ಚ ತೇಷಾಂ ಪ್ರವದಾಮಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣೋಪದಿಷ್ಟಾನ್ ॥
(III. ೩೫. ಪು. ೨೫೪)

೪. ಕ್ರಿಯಾಪರಾಖ್ಯಸ್ಯ ವಿಶೇಷಣಸ್ಯ ನಿರೂಪಿತಂ ಶ್ರೀ ಚರಣೈಃ ಸ್ವರೂಪಮ್ ।
(III. ೪೪. ಪು. ೨೫೫)

೫. ಸುಗಾನತಾಯಾ ಧ್ವನಿಮಭ್ಯುಪೇತಾ ಸ್ಯಾದ್ವಾರಣಾ ಶ್ರೀ ಚರಣೈರ್ನಿರುಕ್ತಾ ।
(III. ೪೭. ಅದೇ ಪುಟ)

೬. ಹೃದ್ಯೇನ ಯುಕ್ತೋ ಧ್ವನಿನಾ ಸ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾರ್ಯಪಾದೈಃ ಸುಘಟೋ ನಿರುಕ್ತಃ
(III.೪೮. ಅದೇ ಪುಟ)

೭. ವಿಶೇಷಣಂ ನಿರ್ಜವನಂ ಯದೇತದ್ ವಿವೇಚಿತಂ ಶ್ರೀಚರಣೈರ್ವಿಶಿಷ್ಯ ।
(III. ೪೯. ಅದೇ ಪುಟ)

೮. ನಿರೂಪಿತಾ ಗಾಯಕಪಂಚಭೇದಾ ಯಥಾಕ್ರಮಂ ಗಾಯಕಬೋಧಹೇತೋಃ ।
ಸ್ವರೂಪಮೇಷಾಮಿಹ ಲಕ್ಷಿತಾನಾಂ ಸಂಗೀತಸಾರೇ ವಿಶದೀಕೃತಂ ಚ ॥
(III.೫೬. ಪು. ೨೫೬)

೯. ಆಚಕ್ಷತೇ ತಂ ರಸಿಕಂ ಚ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಾಗ್ರಗಣ್ಯಾಃ ।
(III. ೫೮. ಅದೇ ಪುಟ)

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಶ್ರೀಚರಣರೆಂದು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿರುವುದು ಮೊದಲನೆಯ ನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮೀಕರಣದಿಂದ ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಆರು ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಶ್ರೀಚರಣರು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಎಂದೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಮೊದಲನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಟನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗೀತಸಾರವು ಇವರದೇ ಎಂಬ ಅನುಮಿತಿಯೂ ನಿರ್ದುಷ್ಟವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪ್ರಕರಣ, ಅಧಿಕರಣ ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಸಂಗತಿಯಿದೆ. ಇಡೀ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಾರದ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇತರ ಸಂಗೀತಸಾರರಚಯಿತರಾದ ಹರಿನಾಯಕಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಉಲ್ಲೇಖವು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಬರೆದ ಈ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ವಿದ್ಯಾನಗರಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರೆಂಬುದು ಎರಡನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಆಕ್ಷೇಪ

ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಪಾದರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ರಚಿಸಿದರೆ ? ಈ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಡುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ : (೧) ಕೇವಲ ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾದ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಒಂದೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಮ್ಲೇಚ್ಛರ ದಾಳಿ, ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಭಂಜನ, ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರಗಳ ದಹನ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಡೆದುದು ಇದರ ರಚನೆಗೆ ಮೊದಲು, ಆಮೇಲಲ್ಲ ; ಅವರೇ ಬರೆದ ಪಂಚದಶಿಯು ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಿದೆಯಷ್ಟೆ ; ಅವರು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅರಸರ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೂ ಅವರ ಸಾಮಂತರಾಜರುಗಳಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲ ಏಕೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಪ್ರತಿಮಾಡಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಮಾಡಲಿಲ್ಲ ? (೨) ರಾಜಾಶ್ರಯದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿಟ್ಟರೂ ಅವರೇ ಪೀಠಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಶೃಂಗೇರಿ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅದರ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅದರ ಪ್ರತಿಯು ಏಕೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ? (೩) ಸಂಗೀತಸುಧೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಉದ್ಧರಿಸುವುದಾಗಲಿ ಏಕೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ? (೪) ವಿಜಯನಗರ ದೊರೆ ಇಮ್ಮಡಿ ಪ್ರೌಢದೇವರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಕಲಾನಿಧಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಎಪ್ಪತ್ತು, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ರಚಿಸಿದನು. ಭಂಡಾರು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣನು ವಿಜಯನಗರದ ಪ್ರಭು ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಪಾದದಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯವನ್ನು ಬರೆದನು.

ಅನತಿಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಜಯನಗರಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳಿದ ಅಚ್ಯುತರಾಯನು ತಾಳಕಳಾ ವಾರಿಧಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಅಳಿಯ ರಾಮರಾಯ ನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ತನ್ನ ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು ಬರೆದನು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕೇವಲ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಮರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ? ಅಚ್ಯುತರಾಯನಂತೂ ವಿಪುಲವಾದ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಯನ್ನು ಆಕರಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ—ಆದರೆ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲ ಸ್ಮರಿಸುವುದೂ ಸಹ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ, ಏಕೆ? (೫) ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಒಂಭತ್ತು ಬಾರಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಪೂಜಿಸಿದ್ದರೂ ಅವನ ಮಗನೇ ಆದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಸಹ ಅವರ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಸಾರದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದ ಆಕರಗಳನ್ನೂ ಬಹುಶಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಗ್ರಂಥಗೌರವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಶೂರನಾದ ಅವನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ತಂದೆಗೆ ಪೂಜ್ಯರೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರೂ ಆಗಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ? ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಗೋಪಾಲನಾಯಕ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಮತ್ತು ತಾನಪ್ಪಶೇಖರರುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥರಚನೆಗೆ ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅವನು ಕನ್ನಡಿಗರ ಕುಲಗುರುವಾದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪಾದರನ್ನು ಮರೆತಿದ್ದು ಹೇಗೆ ?(೬) ಅವನ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದ ತುಳಜೇಂದ್ರನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಪಯೋನಿಧಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಸಹ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ ; ವ್ಯಾಸರಾಯರ, ಪುರಂದರದಾಸರ ಸಂಗೀತರಚನೆಗಳು ಇವನಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅವನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಸೂತ ಸಂಹಿತೆಗೆ ಅವರು ಬರೆದರೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಭಾಗವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಹೆಸರು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ.

ಸಮಾಧಾನ

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಮಾಡಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅಸಂ ಭಾವ್ಯವಲ್ಲದ ಸಮಾಧಾನಗಳಿಂದ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಅನುಪಲಬ್ಧಿಯು ಗ್ರಂಥಾಭಾವಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಶಿಲಾಲಿ-ಕೃಶಾಶ್ವರ ನಟಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕೋಹಲ, ತುಂಬುರು, ಯಾಷ್ಟಿಕ, ದುರ್ಗಾಶಕ್ತಿ, ರಾಹುಲ, ಮಾತೃಗುಪ್ತ, ಶಂಕುಕ, ಲೋಲ್ಲಟ, ಕೀರ್ತಿಧರ—ಹೀಗೆ

ಅದೆಷ್ಟೋ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರ ಹೆಸರುಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ ; ಅವರು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಸಹ ಇಂದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಅವರು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೆ ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಲಾದೀತೆ ? ಶೃಂಗೇರಿ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅದರ ಶಾಖೆಗಳ ಲ್ಲಾಗಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಚಿತವಾದ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಂಠ ಪಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಉಳಿದುಬಂದ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಂತರದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ನೆನೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಉಲ್ಲೇಖಿಸು ವುದಿಲ್ಲ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಆಕರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಬೆರಳೆಣಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಚಿತವಾಗಿವೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಉದ್ಧೃತಿ, ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಗೆ ಆಕರಗ್ರಂಥದ ಗುಣವೊಂದೇ ಕಾರಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹರಿಪಾಲದೇವನ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರವು ಮುಖ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವೂ ಆದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ ದಲ್ಲಿ ಅದು ಉದ್ಧೃತವಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಭಿನವ ಭರತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದು ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ—ಹದಿನೆಂಟ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಾಲರಾಮವರ್ಮನು ರಚಿಸಿದ ಬಾಲರಾಮಭಾರತದಲ್ಲಿ. ಕಲ್ಲಿ ನಾಥ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲರು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೇಳತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸಂಗೀತಸಾರ ವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಅಂತೂ ಇವರಿಗಾಗಲಿ ಮುಂದಿನ ತುಳಜನಿಗಾಗಲಿ ಸಂಗೀತಸಾರದ ಪ್ರತಿಯು ದೊರೆತಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಹೀಗಿರಬಹುದು. ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ರೂಢಿಸಿ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಸುಭಿಕ್ಷಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ನಂತರ ತಪಶ್ಚರ್ಯೆಗೆಂದು ವಾರಾಣಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೪೬ರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಶಂಕರದೇವರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗೇರೀಸ್ಥಾನದ ಪೀಠಾಧಿಪತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಭಾರತೀತೀರ್ಥರನ್ನು ಬುಕ್ಕರಾಯನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಕೊಂಡು ಅವರ ನಿರೂಪವನ್ನೂ ತನ್ನ ಬಿನ್ನವತ್ತಳೆಯನ್ನೂ ವಾರಾಣಸಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ವಾಪಸು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿದನು. ಅವರು ಮೊದಲು ಹಂಪೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಅನಂತರ ಶೃಂಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ ಪೀಠಸ್ಥರಾದರು. ಶ್ರೀಚರಣರು ಶಾಲಿವಾಹನಶಕೆ ೧೩೦೯ನೆಯ ಅಕ್ಷಯಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೮೭-೮೮) ಮಹಾಸಿದ್ಧಿ ಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಹೀಗೆ ಅವರು ಶೃಂಗೇರಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದು ಕೇವಲ ಆರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ. ಅವರು ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ತಪಶ್ಚರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾಲವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅವರು ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಅದ್ವೈತವಿದ್ಯಾಚಾರ್ಯನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಸೀಮೆ ಯವನು; ಶೃಂಗೇರಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಆ ಸಂಸ್ಥಾನದೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ

ಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವನು. ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ಅವನ ಪೂರ್ವಜರು ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರೋ ಆಶ್ರಿತರೋ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಸಂಗೀತಸಾರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಅವನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ತನ್ನ ಆಶ್ರಿತನಾಗಿದ್ದ ಚೆವ್ವಪ್ಪನನ್ನು ವಿಜಯನಗರಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದು ಅದರ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ನೋಡಿರಲಾರ ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ರಘುನಾಥೇಂದ್ರಮೇಲ ವೀಣೆಯ ವರ್ಣನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ, ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಂಗತಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜಯಂತಸೇನವು ರಘುನಾಥಭೂಪನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಾಗವೆಂದು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಾಗಲಿ ತುಳಜನಾಗಲಿ ಜಯಂತಸೇನವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೂ ರಘುನಾಥನ ಹೆಸರನ್ನೇ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತುಳಜನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅದರ ಕರ್ತೃವನ್ನಾಗಲಿ ಹೆಸರಿಸುವುದು ಸಹ ಇಲ್ಲ ! ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಲಾದೀತೆ ?

ಆಕರವಿಮರ್ಶೆ

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಒಂಬತ್ತು ಉದ್ಧೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಎರಡು ಅಧಿಕರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ : ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ-ಗಾಯಕಲಕ್ಷಣ. ಈ ಮಾತು ಉಪಲಬ್ಧ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯ ಗ್ರಂಥಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಸುಧೆಯು ಈಗ ಸ್ವರ, ರಾಗವಿವೇಕ, ಪ್ರಕೀರ್ಣಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತಾಲ, ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ನರ್ತನಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನುಪಲಬ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಬರೆದಿದ್ದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದನೆ, ಎಂಬುದು ಈಗ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಈಗ ದೊರೆತಿರುವ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗವಿವೇಕಾಧ್ಯಾಯವೇ ಮುಖ್ಯತಮವಾದುದು, ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದುದು. ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಪಡೆದಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ, ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳ ಸುಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ರಾಗವಿವೇಕಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಾಗಸೌಧವನ್ನು ಕಟ್ಟಲೆಳಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾಗಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ದಶವಿಧ ರಾಗಗಳು, ರಾಗ ಗಾಯನದ ಪಂಚವಿಧಗಳು, ದಶವಿಧರಾಗವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ

ಹುಟ್ಟುವ ರಾಗಗಳು, ಆಲಾಪಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಸಂಪೂರ್ಣಾವಲಂಬನೆಯಿಂದ ಬರೆದು, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ೨೬೪ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವನೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ನಂತರ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸತೊಡಗಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ತಾನು ಬಳಸಿರುವ ಆಕರಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೂ, ರಾಗವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವೀಣೆಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ನಟ್ಟಾರಾಗ ವರ್ಣನೆಗೆ ಉಪಕ್ರಮವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ರಾಗಾಲಾಪನವಿಧಾನವನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ತಾನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಆಕರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ : ಭರತಮುನಿಪ್ರಣೀತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ, ನಂದೀಶ್ವರಸಂಹಿತೆ, ಮತಂಗಮುನಿಪ್ರಣೀತವಾದ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ಯಾಷ್ಟಿಕಸಂಹಿತೆ, ಆಂಜನೇಯಸಂಹಿತೆ, ನಂದೀಶಮತಾನುಸಾರಿಯಾದ ಔಮಾಪತಂ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣಪ್ರಣೀತವಾದ ಸಂಗೀತಸಾರ, ಮಾಧವಭಟ್ಟನ ಸಂಗೀತ ಚಂದ್ರಿಕೆ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೇಶವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಲಿನಾಥರು ರಚಿಸಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭರತ, ಯಾಷ್ಟಿಕ, ಮಾರುತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಪೋದ್ಘಾತದಲ್ಲಿ ಇತರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಹೆಸರುಗಳೊಡನೆ ಪಠಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿಲ್ಲ. ನಂದೀಶ್ವರಸಂಹಿತೆಯೆಂಬುದೊಂದು ಗ್ರಂಥವು ಈ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರಕೃತವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದ ಭರತಾರ್ಣವ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೆ ಇಲ್ಲ.

ಉಳಿದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೈಕಿ ಕೇಶವನೆಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಂಗೀತಸುಧಾದಿಂದ ಮಾತ್ರ ; ಔಮಾಪತವು ನಂದೀಶಮತಾನುಸಾರಿಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಔಮಾಪತದಲ್ಲಂತೂ ಆಧಾರವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಉಮಾಪತಿಯನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಆಧುನಿಕನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಸುಮಾರು ೧೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ರಾಗಲಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಉಮಾಪತಿಗಿಂತ ಇವನು ಬೇರೆಯೆ ? ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಗವು ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಔಮಾಪತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆಕರಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಔಮಾಪತವನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಧವಭಟ್ಟನ ಸಂಗೀತ ಚಂದ್ರಿಕೆಯು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆಂಜನೇಯು (=ಹನುಮಾನ್ ?)ನನ್ನು ರಾಗವಿಷಯಕವಾಗಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲರು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಯಾಷ್ಟಿಕನನ್ನು

ಮತಂಗನು ಭಾಷಾರಾಗವರ್ಣನಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಂಜನೇಯ, ಯಾಷ್ಟಿಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನುಪಲಬ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಓದಿ ಕೊಂಡಿದ್ದನೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವು ಪುನಃ ಬಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನೂ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಚಿತವೆಂಬ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿರದು.

ರಾಗಕೋಶ

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗವರ್ಧನೀ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ವಿದಾರೀ, ಷಡ್ಜಾದಿ ವಿವಿಧ ಜೀವಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ, ವರ್ತನೀ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವನು ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಕೊಳಲು ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಆದರೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಷ್ಟೂ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆಲಾಪನಾಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗು ತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೊಬ್ಬನೇ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ; ಈ ರಾಗಗಳು ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ವರ್ಣಿಸಿದ ರಾಗಗಳೂ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಇನ್ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾಸದೆ ನಿಂತಿ ದ್ದವು. ಏಕೆಂದರೆ ನವೀನರು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾದುದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಇದು ತಪ್ಪು, ಎಂದು ಅವನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಪದೇ ಪದೇ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಬದುಕಿದ್ದರೆ (ಇದು ಅಸಂಭವವೇನೂ ಅಲ್ಲ) ಆಗ ಅವನು ವೃದ್ಧನಾಗಿರಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮವಯಸ್ಕರೋ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಿರಿಯವನೋ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನ ಬಗೆಗೆ ಅವನು ತೋರಿಸುವ ಆಕ್ಷೇಪಣಾಮನೋಭಾವವನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡನು.

ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಾನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡುದಾಗಿ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಕರ್ಣಾಟಸಿಂಹಾಸನಭಾಗ್ಯವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಾಗ್ರಣೀಭ್ಯಃ।
ಆರಭ್ಯ ರಾಗಾನ್ ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗಾನ್ ಪಂಚಾಶತಂ ಚಾಕಲಯೇ ಷಡಂಗಾನ್ ।
ರಾಗಾಸ್ತು ಪಂಚಾಶದಿಹೋಪದಿಷ್ಟಾ ನಟ್ಟಾದಯಃ ಸರ್ವಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧಾಃ ।
(II 413-414, ಪು.೧೫೨)

ಹೀಗೆಂದಕೂಡಲೇ ಅವನು ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳು ಹದಿನೈದು ಎಂದೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ : 'ತೇಷಾಂ ಮತಾಃ ಪಂಚದಶೈವ ಮೇಲಾಃ'. ಇದರಿಂದ ಮೇಳಗಳ ಪ್ರಮೇಯವು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರದೇ ಎಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಮಂಡಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಮೇಯದ ಮಹತ್ತ್ವವು ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ವಿವರಿಸಬೇಕು.

ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯ ಮತ್ತು ರಾಗ

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು: ಗಾನಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇರುವ, ಅಥವಾ ಸಾಧ್ಯವಾದ, ಎಲ್ಲ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವೂ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಾದಸೋಪಾನಗಳಿಂದ ಆಗಿದೆ. ಗಾನವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಏಳು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಆದುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾದವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವರತ್ವವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ೪, ೭, ೯, ೧೩, ೧೭, ೨೦ ಮತ್ತು ೨೨ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಮೂಡಿ ಬಂದರೆ ವಿಕೃತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವು ಗಾನವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಲೋಪವಾಗಬಾರದು ; ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಅವಿನಾಶೀ. ಶುದ್ಧಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ. ಪಂಚಮಸ್ವರವು ಇದರಲ್ಲಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿ ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳೆಲ್ಲ ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೆ ಅಂತಹ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವೆಂದು ಹೆಸರು. (ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವೆಂಬ ಮೂರನೆಯದೊಂದು ಸ್ವರಸಪ್ತಕವೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಕಣ್ಮರೆಯಾಯಿತು.) ಗ್ರಾಮವು ಕೇವಲ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಮಾತ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಗೇಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಭೂತಭವಿಷ್ಯದ್ವರ್ತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಅಂತರಗಳನ್ನೂ, ಪರಸ್ಪರ ಹಿತಾಹಿತಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ, ನಿರಪೇಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ, ಶುದ್ಧವಿಕೃತಸ್ಥಾನ

ಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಗಾನರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಕಲ ತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಮೇಯ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಗಾನಸಾಕಲ್ಯಕ್ಕೆ ಅದು ಮಾತೃಕಾಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವೂ ಗಾನವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮ್ಯ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗೇಯ ದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ವರವು ಆಧಾರವಾಗಿರುವ (ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗಾನವು ಅಧೋಮುಖಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ) ಒಂದು ರೀತಿಯೂ ಅದರ ಮಧ್ಯಸ್ವರವು ಆಧಾರವಾಗಿರುವ (ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗಾನವು ಊರ್ಧ್ವಮುಖಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ) ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಇದನ್ನೂ ಪಂಚಮದ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನೂ (ಎಂದರೆ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಅಥವಾ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಗೋಚರಿಸುವುದನ್ನೂ) ಅವಲಂಬಿಸಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆದರೆ ಷಡ್ಜಾದಿಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಆಧಾರಸ್ವರವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಏಳೇಳು ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಮೂರ್ಛನೆಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ವಿಧಾನದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳೂ ಲಭಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿವಿಧ ವಿಕೃತಿಸ್ವರ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಇವನ್ನು ಮಾತೃಕೆಗಳಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯಸಂಪದವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನೂ ಪುನಃ ಇದೇ ('ಗ್ರಹಭೇದ') ಪದ್ಧತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ದೊರೆತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳಿಗೆ 'ಕ್ರಮ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಗ್ರಾಮಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ದೂರವಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಮಾತೃಕೆಗಳನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಲೋಪಮಾಡಿ ಉಳಿಯುವ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ತಾನವೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಲೋಪಿಸಿ ಷಾಡವತಾನಗಳನ್ನೂ, ಆಯಾ ಲೋಪನೀಯ ಸ್ವರದೊಡನೆ ಅದರ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮದ ಅಥವಾ ಪಂಚಮದ ಭಾವದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರವನ್ನು ಲೋಪಿಸುವುದರಿಂದ ಔಡುವತಾನಗಳನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಔಡುವಷಾಡವರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಇವು ಸಾಧನಗಳಾಗಿದ್ದವು. ತಾನಗಳು ಕ್ರಮವಾದ ಸ್ವರಸಂಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೆ ಶುದ್ಧತಾನಗಳೆಂದೂ ವಕ್ರವಾದ ಸ್ವರಸಂಚಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಕೂಟತಾನಗಳೆಂದೂ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಅವಕ್ರ ಮತ್ತು ವಕ್ರರಾಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಐತಿ

ಹಾಸಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರಾಮ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಮೇಯ ಮತ್ತು ಉಪಪ್ರಮೇಯಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಿತವಾದವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮರಾಗ ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದು ಶುದ್ಧಸ್ವರೂಪ ದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಗಳೆಂದೂ, ಇವುಗಳಿಂದ ವಿಕಾಸಪಡೆದು ಭಿನ್ನಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದವುಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನಗಳೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೌಡ, ವೇಸರ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಿತಗಳೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗಭೇದಗಳಿದ್ದವು. ಕಾಲದೇಶವ್ಯಪ ರೀತ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಜನಾಭಿರುಚಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲೂ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ, ಅಥವಾ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಹೊಸರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಾಗ ಅವು 'ಭಾಷಾ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈಸದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ರಾಗಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಭಾಷಾ, ಅಂತರಭಾಷಾ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು.

ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸದಿದ್ದರೂ ಅದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಚುರ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಕೆಲವು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ ವಿಧಾನ ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ, ಮತಂಗನೇ ಶುದ್ಧ, ಸಾಲಗ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಗಳೆಂಬ ಮೂರು ರಾಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನವರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಸ್ವ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದದೆ, ನಿಂತರಾಗಗಳು ಶುದ್ಧ, ಇವುಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ವಿಕಾಸಹೊಂದಿದವುಗಳು ಛಾಯಾಲಗ ಅಥವಾ ಸಾಲಗ, ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳ ಭಾವಗಳನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದು ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರೂಪ ವುಳ್ಳವುಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಪುನಃ ಮತಂಗನೇ ಮೂಲ, ದೇಶಜ, ಛಾಯಾಮಾತ್ರಾಶಯ, ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಗಳೆಂಬ ಬೇರೆ ನಾಲ್ಕು ರಾಗ ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ರಾಗಗಳು ಮೂಲ ; ಆಯಾಯಾ ದೇಶದ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ದೇಶದ ಹೆಸರನ್ನೇ ಪಡೆದವುಗಳು ದೇಶಜ ; ಬೇರೆ ರಾಗದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವುಗಳು ಛಾಯಾಮಾತ್ರಾ ಶ್ರಯ. ಈ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರದೆ ಮಿಶ್ರ ಅಥವಾ ಜಟಿಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವುಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಇದಲ್ಲದೆ ರಾಗವಿಂಗಡನೆಯಲ್ಲಿ 'ಅಂಗ' ತತ್ತ್ವವೂ ತಲೆದೋರಿತ್ತು. ಸ್ವನಿಷ್ಠ ವಾದ ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಈ ವಿಧಾನವು ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೂ ನಿರಪೇಕ್ಷವೂ ಆದ ರಾಗ ಭಾವವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ರಾಗವು ರಾಗಾಂಗ. ಇದರ ಭಾವವನ್ನೇ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸ್ವಯಂನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ನಿರೂಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ರಾಗವು ಉಪಾಂಗ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆ ಯನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ರಾಗವು ಭಾಷಾಂಗ. ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಚೋದಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು ಕ್ರಿಯಾಂಗ. ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವೇಸರ ಅಥವಾ ರಾಗ ಎಂಬ ವಿಧದ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ರಾಗಾಂಗ ; ರಾಗಾಂಗದ ಅಂಗವು ಉಪಾಂಗ ; ಭಾಷಾರಾಗದ ಅಂಗವು ಭಾಷಾಂಗ—ಹೀಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯ ಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಸಾಮೀಪ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದು ; ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದುದು. ಈ ವಿಧಾನವು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಗ್ರಾಮಕಲ್ಪನೆಯ ಹಂದರದಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ ವಿಧಾನವು ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಬಲಿಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಜಾತಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಆ ರಾಗದ ಭೌತಿಕಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ, ಎಂದರೆ ಸ್ವರ ಸಂಪತ್ತು, ಗ್ರಹಾಂಶತಾರಮಂದ್ರಾದಿ ದಶಪ್ರಾಣಗಳು, ಗಮಕಾದಿಸ್ವರಾಲಂಕರಣತಂತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಮೀಮಾಂಸೆಮಾಡಲು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಂತ್ರಗಳು ಇದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡವು. ರಾಗವನ್ನು ಅದರ ದಶಪ್ರಾಣಗಳಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದೆಂದರೆ, ಇವುಗಳಿಂದ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದೆಂದರೆ, ಇವೇ ಪ್ರಾಣಗಳಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸತಾರಮಂದ್ರಾದಿಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ವಿವಿಧವಾಗಿ ಸಂಕಲಿಸಿ ಮಾತೃಕೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಯಿತು. ಇವೇ ಜಾತಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಡಕಗೊಳಿಸುವುದು ಸುಲಭವೂ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಆಯಿತು. ಷಾಡ್ಜೀ, ಆರ್ಷಭೀ,ಗಾಂಧಾರೀ ಮುಂತಾದ ಸ್ವರನಾಮಕಗಳಾದ ಏಳನ್ನು ಶುದ್ಧಜಾತಿಗಳೆಂದೂ, ಗಾಂಧಾರಪಂಚಮೀ, ಕಾರ್ಮಾರವೀ, ಆಂಧ್ರೀ, ನಂದಯಂತೀ ಮೊದಲಾದ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರೂಪದ ಹನ್ನೊಂದನ್ನು ವಿಕೃತಜಾತಿಗಳೆಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಪುನಃ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಜನ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯಗಳೆಂದು ವರ್ಗಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಮೇಯದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಿಗೂ ಮೂಲವಾದುದು ಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಮೇಯ ; ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ದ್ವಂದ್ವಾಧಾರ ಸ್ವರಪ್ರಯುಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಗಾನಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಇದು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಸಾವಿರವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಆಳಿತು. ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಹಿಗ್ಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದಂತೆಲ್ಲ, ದೇಶೀಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಬಲಿತಂತೆಲ್ಲ, ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಪ್ರಬಲವಾದಂತೆಲ್ಲ, ದ್ವಂದ್ವಾಧಾರಸ್ವರಪದ್ಧತಿಯು ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತ ನಡೆದು ಕಡೆಗೆ, ಸುಮಾರು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ, ನಿಂತೇ ಹೋಯಿತು ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವೂ ಪಿತೃಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿತು—ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮಾತೃಕಾರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದವು ; ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದವು ; ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಾದಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏಕ

ರೂಪವು ಒದಗಿತು ; ಗಾನರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅಧೋಮುಖಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು; ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ, ಕಾಮಚಾರದಿಂದ ಆಂತರಿಕಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಲೆಳಸಿತು ; ಗ್ರಾಮ ಪ್ರಮೇಯವೂ ಅದರ ಉಪಪ್ರಮೇಯಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿಸುವ ನಿರ್ಬಂಧವಾಗಿ ಹೊರಲಾಗದ ಹೊರೆಯಾಯಿತು.

ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ನಡೆಸಿ ಗುರಿಮುಟ್ಟಿಸುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನ ಅಗತ್ಯವು ಉತ್ಕಟವಾಯಿತು. ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ದೂರದರ್ಶನಶಕ್ತಿಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಸಂಗೀತವೂ ಅಂತಃಸತ್ತ್ವಕಾರಕಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆಂತರಿಕಶಕ್ತಿ ಗಳನ್ನೇ ಸಂಚಯಿಸಿ, ಇವುಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದಲೇ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬೀಜವು ಮೊಳೆತು, ನೆಲವನ್ನು ಆಸ್ಫೋಟಿಸಿ ಮೇಲೆದ್ದು ಚಿಗುರಿ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ದ್ರಷ್ಟಾರಗುಣವನ್ನು ಈ ಯುಗವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿತು. ಜೀವನದ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆವಶ್ಯಕವಾದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾವಲಂಬನೆಯ, ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯ, ಪರಾಕ್ರಮಣ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾ ಶಕ್ತಿ ಸಂಚಾರವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದ ಮಹಾನುಭಾವರು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು. ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತೊಡಕನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಪ್ರಮೇಯದಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪರಿಹರಿಸಿ, ಆಗ ಎದ್ದುನಿಂತ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಅದೊಂದರಿಂದಲೇ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂತಹ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಹೊಸಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸವಿಸುವ ಚಿರತಾರುಣ್ಯದ ಯೋನಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಂತಾನವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಮಹಾಪುರುಷರು, ಅವರು. ಇದೇ ಮೇಳ ಪ್ರಮೇಯ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಮೇಳಗಳನ್ನಾಗಿ, ಅವರು ರಾಶಿಮಾಡಿದರು ; ಏಕರೂಪವಾದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವುಳ್ಳವು ಗಳನ್ನೂ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಭಾವಸಾಮೀಪ್ಯವುಳ್ಳವುಗಳನ್ನೂ ಒಂದೊಂದು ರಾಶಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರು ; ಇವೆಲ್ಲದರ ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರಸಪ್ತಕವು ದೊರೆಯಿತು. ಇದು ಆಯಾ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಮಾತೃಕೆ ಯಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಮೇಳವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಈ ಸಪ್ತಕವೇ ಮೇಳಕರ್ತವಾಯಿತು; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳಕರ್ತದಲ್ಲಿ ಆರು ಅಥವಾ ಐದೇ ಸ್ವರಗಳು ಮಾತ್ರವಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಮೇಳವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ರಾಗತ್ವವೂ ಇರುವಂತಹವುಗಳನ್ನೇ ಆಯಾ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದ ವೈಜ್ಞಾನಿ ಕತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಈ ವಿಧಾನದಿಂದ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿನ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಮಾತೃಕಾತ್ವ, ಗ್ರಹಾಂಶ

ನ್ಯಾಸಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗರ್ಭ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂರ್ಛನಾ ತಾನಾದಿ ಉಪಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿದರು ; ಜಾತಿಮೂಲಕವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಷಾಡವ, ಔಡುವಾದಿಗಳ ವಿಂಗಡನೆ, ರಾಗಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮುಂತಾದ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದರು. ಅವರ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಥಾಟ್ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸಿತು.

ಮೇಳ ಎಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಮೂಹ, ಗುಂಪು, ರಾಶಿ. ಅದು ರಾಗರಾಶಿಯೂ ಹೌದು; ಸಮಾನವಾದ ಅಥವಾ ಸದೃಶವಾದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಾಗಗಳನ್ನು ರಾಶಿಗೊಳಿಸಿರುವುದೇ ರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಅದು ಸ್ವರಮೇಳವೂ ಹೌದು ; ಮೇಲ್ಕಂಡ ತತ್ತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಮುಚ್ಚಯಗೊಂಡ ಸಮಸ್ತ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆರೋಹಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅದು ಸ್ವರಮೇಳ. ಇದು ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ('ಸಮೂಹವಾಚಿನೌ ಗ್ರಾಮೌ ಸ್ವರಶ್ರುತ್ಯಾದಿ ಸಂಯುತೌ । ಯಥಾ ಕುಟುಂಬಿನಃ ಸರ್ವ ಏಕೀಭೂತ್ವಾ ವಸಂತಿ ಹಿ । ಸರ್ವಲೋಕೇಷು ಸ ಗ್ರಾಮೋ ಯತ್ರ ನಿತ್ಯಂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಃ॥' 'ಗ್ರಾಮಃ ಸ್ವರಸಮೂಹಃ ಮೂರ್ಛನಾದೇಃ ಸಮಾಶ್ರಯಃ') ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದು. ಸ್ವರಶ್ರುತ್ಯಾದಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಸ್ವರಮೇಳ; ಮೂರ್ಛನಾತಾನಾದಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ರಾಗಮೇಳ; ಆದರೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಪರಿಮಿತ ಪ್ರಯೋಜಕ ಮಾತ್ರವೂ ಆಗಿರುವ ಮೂರ್ಛನಾತಾನಾದಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ, ರಾಗಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸಾದಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದು, ರಾಗ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಷಡ್ಜದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ (ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅದೊಂದೇ ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸಾದಿಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ) ಲಭಿಸುವ ಏಕರೂಪತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಹೀಗಾಗಿ ಮೇಳವೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವ್ಯಪದೇಶವನ್ನುಳ್ಳ ಏಳು (ಅಥವಾ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಐದು ಅಥವಾ ಆರು) ಸ್ವರಗಳ ಸಮೂಹಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ರಾಗತ್ವವಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವರಸಮೂಹವೊಂದು ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವು, ಎಂದರೆ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಎಂದರೆ ನಾದವು ವಿವಿಧ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಂತರಿಕ ತಾರ್ಕಿಕನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಚಲಿಸಿದಾಗ ರಾಗತ್ವವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಆಂತರಿಕ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯು ಗೇಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾದುದು, ಸ್ವಾವಲಂಬಿಯಾದುದು, ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳ ಅರ್ಥ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದುದು. ಇದನ್ನೇ ನಾದವಾಹಿನಿಯ ಪ್ರಾರಂಭ, ಮುಕ್ತಾಯ, ಮಧ್ಯಮವರ್ತಿನಿಲುಗಡೆಗಳು, ವೇಗ, ದಿಕ್ಕು, ಗುರಿ, ಆಧಾರಸ್ವರದೊಡನೆ ಅದು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ನಿರಂತರಸಂಬಂಧಪ್ರವಾಹ, ಸ್ವರಾಲಂಕರಣ ತಂತ್ರ, ಬಹುಳ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗ, ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಹಾಗೂ ಅಧೋಗಮನಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನೆಯ

ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸದೃಶಗೇಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಾಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳು, ಸಮಗ್ರವೂ ಸಮರಸವೂ ಏಕಾಂಡವೂ ಅನುಸ್ಯೂತವೂ ಆಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ, ಭಾವೈಕ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಚಲನಶೀಲತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ದೊರೆತಾಗ ಮಾತ್ರ ಮೇಳವು ರಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ನಾದಸಂಚಾರ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೆಲ್ಲ, ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣಸಾಧನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ, ಸಾರಗೊಳಿಸಿದ ಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೆಲ್ಲ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಇದು ಇಂತಹ ಮೇಳದ್ದು—ಉದಾ. 'ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರಂ ಅಥಾಸ್ಯ ಮೇಲಃ ಸ್ಯಾದ್ ಗುರ್ಜರೀ ರಾಗಕಮೇಲ ಏಷಃ'—ಎಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುವುದು. ಆಯಾ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಆಯಾ ರಾಗಪ್ರಕೃತಿ ; ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿನ ವರ್ಜ್ಯವಕ್ರಾದಿ ಸಂಚಾರಗಳಿಂದಲೇ ವಿವಿಧರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು : 'ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಃ ಖಲು ಗುರ್ಜರೀ ತನ್ಮೇಲಂ ತು ರಾಗಪ್ರಕೃತಿಂ ವದಂತಿ'. ಇಂತಹ ರಾಗಪ್ರಕೃತಿಯಾಗ ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನುಳ್ಳದ್ದೇ, ಆಯಾ ರಾಗಮೇಳದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳದ್ದೇ, 'ಮೇಳಕರ್ತ'. ಹೀಗೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಮೇಳಕರ್ತವು ನಂತರದ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಸಮಾನಾಂತರಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು ; ಹೀಗೆ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೇಳವೂ ಆಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅದು ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ, ಅದನ್ನು ಜನಕರಾಗವೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಇತರ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅದರ ಜನ್ಯಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆಯಾ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅದು ಸಮಷ್ಟಿ ಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಔಡುವ ಷಾಡವರಾಗಗಳು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಾದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ವಕ್ರತ್ವವು ಜನ್ಯತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಜನಕರಾಗ ಗಳಿಗೆ ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ವಿಧಿಸಲಾ ಯಿತು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ರಾಗಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವನಿಷ್ಠವೂ, ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವೂ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಪ್ರತಿಪಾದಕವೂ ಆದ ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳ ಗೊಂಡ ರಾಗಕ್ಕೆ ರಾಗಾಂಗವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು, ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಮೇಳದ ಪ್ರಮೇಯಪಂಪರೆಯೊಳಕ್ಕೆ ವರ್ಗಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೇಳಕರ್ತವನ್ನು ರಾಗಾಂಗದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಚೆದರಿಹೋಗಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಒಂದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವು. ರಾಗಾಂಗಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾದ ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಂಗಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೆ

ಅನ್ವಯಿಸಲಾಯಿತು. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಆರು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಈ ಮೇಳಮಹಾವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬೀಜಾವಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವರು, ಅದರ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪಾದರು.

ಮೇಳಕರ್ತಯಮಳಗಳು

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಹೇಳಿದ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳು ಇವು : (೧) ನಟ್ಟಾ (೩೬) (೨) ಗುರ್ಜರೀ (೧೫), (೩) ವರಾಟೀ (೩೯), (೪) ಶ್ರೀರಾಗ (೨೨), (೫) ಭೈರವೀ (೨೦), (೬) ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯), (೭) ಆಹರೀ (೨೧), (೮) ವಸಂತಭೈರವಿ (೧೪), (೯) ಸಾಮಂತ (೩೬), (೧೦) ಕಾಂಭೋದಿ (೨೮), (೧೧) ಮುಖಾರೀ (೧), (೧೨) ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀ (೫೧), (೧೩) ಕೇದಾರಗೌಡ (೨೮), (೧೪) ಹೀಜುಜ್ಜಿ (ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ) (೧೩ ?೧೫ ?), (೧೫) ದೇಶಾಕ್ಷೀ (೩೫). ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಪ್ರಣೀತವಾಗಿದ್ದು ಇಂದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂತಹ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಆಯಾ ಹೆಸರುಗಳ ನಂತರದ ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಟ್ಟ-ಸಾಮಂತ (೩೬), ಗುರ್ಜರೀ-ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ (೧೫), ಕಾಂಭೋಜಿ-ಕೇದಾರ ಗೌಡ (೨೮)—ಈ ಯಮಳಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯವೇ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನೆಪವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೆ ಇದನ್ನೇ ತನ್ನ ತಂದೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷವಾಗಿ ಎಣಿಸದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ 'ನವೀನ'ನೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೂ ಈ ಸಾಮ್ಯದೋಷವನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವುದು ವಿಸ್ಮಯಕರವಾಗಿದೆ. ಈ ತಪ್ಪಿಗೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಯಮಳಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವೂ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರವೂ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವೂ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಗಮನಿಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವು ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಂಡು ಅಂತರಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಹೋದರೂ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಅಂತರ-ಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳನ್ನೇ ಸರ್ವತ್ರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಭ್ರಮಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಇವುಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು

ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೇಳವೆಂದರೆ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಮೇಳವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ : 'ಸಾಮಂತರಾಗಂ ಸಮುದೀರ ಯಾಮಃ ಸಾಕಂ ಚ ಮೇಲೇನ ಚ ಲಕ್ಷಣೇನ ', 'ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರಮಥಾಸ್ಯ ಮೇಲಃ ಸ್ಯಾದ್ ಗುರ್ಜರೀರಾಗಕಮೇಲ ಏಷಃ', 'ನಿರೂಪ್ಯತೇ ಸಂಪ್ರತಿ ಮೇಚಬೌಲಿರ್ಮೇಲೋ ಭವೇದ್ ಗುರ್ಜರಿರಾಗಮೇಲಃ' ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ರಾಗದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದರ ಮೇಲದಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಂತಹ (ಹೆಸರಿನ) ರಾಗದ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. 'ಅಥೋಚ್ಯತೇ ಸಾಲಂಗನಾಟ ಕಾಖ್ಯರಾಗಸ್ಯ ಮೇಲಃ ಕಿಲ ಗುರ್ಜರೀವತ್', 'ಶುದ್ಧೇ ವಸಂತೇಽಪಿ ಚ ಕಲ್ಪಯಂತಿ ಸಾಲಂಗನಾಟ್ಯಾಶ್ರಿತಮೇವ ಮೇಲಮ್', 'ವಕ್ಷ್ಯಾಮಹೇ ಸಂಪ್ರತಿ ಗೌಲರಾಗಮೇಲೋ ಭವೇದತ್ರ ಚ ಗುರ್ಜರೀವತ್', ಇತ್ಯಾದಿ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿರಾಗವಿವೇಚನೆ

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೇಳಗಳ ಪೈಕಿ ಹೀಜುಜ್ಜಿ ಅಥವಾ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ ಎಂಬುದು ಅರೇಬಿಯಾ-ಪರ್ಶಿಯಾ ದೇಶಗಳಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಆಮದಾಗಿ ಬಂದ ರಾಗವೆಂಬುದು ನಿಃಸಂದೇಹ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ನಂತರದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ನಂತರದ ಮುಸ್ಲಿಮರ ದಾಳಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬಹುಶಃ ಮಲ್ಲಿಕ್‌ಕಾಫರನ ದಂಡಯಾತ್ರೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಬೇಕು. ಇರಾಕ್ ದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನರು ಜ್ಯೋತಿಷರಾಶಿಗಳಂತೆ ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಾಕ್, ಹುಸೇನ್, ರಸ್ತ್, ಬೂಜ್ಲುರ್ಕ್, ಇಸ್ಪಹಾನ್, ಜ್ಸಿರಾಫ್‌ಖಂಡ್, ಹಿಜ್ಜಾಜ್ಸ್ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗಗಳನ್ನು—ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ದೇಶಜ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮತಂಗನು ವರ್ಣಿಸುವಂತೆ—ಅಲ್ಲಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಇಬ್ನ್‌ಸೀನನು (ಮರಣ : ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೩೭) ತನ್ನ ಕಿತಾಬ್ ಅಲ್‌ನಜತ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಧಾನರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬಾಗ್ದಾದಿನ ಷಫಿಅಲ್ ದೀನ್ ಅಬ್ದ್ ಅಲ್ ಮೂಮಿನ್ನನು (ಮರಣ :ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೯೪) ತನ್ನ ರಿಸಾಲತ್ ಅಲ್ ಷರಫೀಯಾದಲ್ಲಿ ಹಿಜ್ಜಾಜ್ಸ್ ಮಕಾಮ್‌ಅನ್ನು ಷಡ್ಜ, ಪಂಚಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ*, ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ, ಮಧ್ಯಮ, ಶುದ್ಧಧೈವತ*, ಶುದ್ಧನಿಷಾದ*, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಸರಿಸುಮಾರಾಗುವ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯದೊಡನೆ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. (*ಚಿಹ್ನೆಯಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಆಯಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆಯಾದವುಗಳು.) ಅವನೇ ಹಿಜ್ಜಾಜ್ಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಆವಾಜ್ಸ್(ಉಪರಾಗ)

ಒಂದನ್ನು ಇದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೊಡನೆ—ಆದರೆ ಪಂಚಮಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ತಗ್ಗಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವನ್ನೊಳಗೊಂಡು—ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರಾಗವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮೂಲಕ ; ಅವರು ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವನ್ನಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಗಾಂಧಾರಕೋಽತ್ರ ಅಂತರನಾಮಧೇಯಃ ಶಿಷ್ಟಾಃ ಸ್ವರಾಸ್ತತ್ರ ಭವಂತಿ ಶುದ್ಧಾಃ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದನ್ನು ಇಂದಿನ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಗಾಯಕಪ್ರಿಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೂಡಲೇ 'ಸ ಚಾಷ್ಯಂತರಕಾಕಲೀಭ್ಯಾಂ ಸಂಪೂರ್ಣಭಾವಂ ಭಜತೇ ತಥೈವ' ಎಂದೂ ಹೇಳಿ ಇಂದಿನ ಹದಿನೈದನೆಯ ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದಿಗ್ಧವೂ ಅಸ್ಥಿರವೂ ಆದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬಂದು ಅದರ ವಿಕಾಸಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಇದು (ಪ್ರಾಚೀನ) ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಕಾಕಲೀನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ. ಎರಡನೆಯ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇದರ ನಿಷಾದವು ಕೈಶಿಕೀನಿಷಾದದಿಂದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ವಸಂತಭೈರವೀ ಮೇಲದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸ್ವಮತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು 'ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜ್ಯಾದ್ಯಾ ಭವಂತ್ಯತ್ರ ಗ್ರಾಮರಾಗಾಶ್ಚ ಕೇಚನ । ಗಾಂಧರ್ವೀಪಂಚಮೇಲೋಽಯಂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸ್ಯ ಸಮ್ಮತಃ ।' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ, ಮುಂದೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, ಭೈರವರಾಗವೊಂದನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಜನ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಅನ್ಯತ್ರ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳುವುದು ತುಂಬಾ ಅನುಪಪನ್ನವಾದುದು ; ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯವು ಅವಸಾನವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಪರಕೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ; ಇದು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಿಗೆ ಜನಕವಾಗುವುದು, ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಯಕನಾಗುವುದು, ಎಂದರೆ ಅವುಗಳ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಕರ್ತನಾಗಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಭಿನ್ನವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿದ್ದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಹೊಂದಿದ್ದವು; ಇಂತಹ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಅಂತಹ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಗೆ ಜನ್ಯಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ

ಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಮೇಳವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೂ ಇದೇ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ತಾನೆ! ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ಯದೂರವಾದುದು ; ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಹೆಸರೇ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ, ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದು, ದಿವಸದ ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುದು, ಅಂತರ ಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು, ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮಧ್ಯಮವಾದುದು (ಎಂದರೆ ಉತ್ತಮವೂ ಅಧಮವೂ ಅಲ್ಲ) ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಹಿಜೇಜವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವನ್ನಾಗಿ ಇಂದಿನ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಳವಾದ ವಸಂತಭೈರವಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಜೇಜ ಮತ್ತು ಭೈರವಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ನಿಷಾದವು ಗ್ರಹನ್ಯಾಸಗಳು, ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಯುಕ್ತ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸದಾಗೇಯ, ಎಂಬುದು ಇದರ ಇತರ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಹಿಜೇಜ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೂಲ ಅರೇಬಿಯಾ-ಪರ್ಶಿಯಾಗಳಲ್ಲಿನ ಮೂಲನಾಮಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಭುತ್ವವಿತ್ತು ; ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೇ ಪುನಃ ತನ್ನ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಜೇಜ ಮೇಲವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ : 'ಗನೀ ಹ್ಯೇಕಗತೀ ಯತ್ರ ಹಿಜೇಜಾಖ್ಯಸ್ಯ ಮೇಲಕಃ' ಎಂದು ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕಗತಿಯುಳ್ಳ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳೆಂದರೆ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ! ಮುಂದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾತನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳೆಂದು ಅರ್ಥೈಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಭಾವ್ಯ ; ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯತ್ರ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ 'ರಿಧೌ ಹ್ಯೇಕಗತೀ ಯತ್ರ' ಎಂಬುದು ಶುದ್ಧಪಾಠವಿದ್ದಿರಬೇಕು. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಹಿಜೇಜಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಿಷಾದವೆ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸ, ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸಹಿತತ್ವ, ಸದಾ ಗೇಯತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭೈರವವನ್ನು ಹಿಂದಿನಂತೆಯೇ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಾಗಗಳಿಗೆ ಪರ್ಶಿಯಾ ದೇಶದ 'ಪರ್ದಾ' ಎಂಬ ರಾಗಸದೃಶ ಗೇಯಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವಾಗ 'ಆಸಾವರ್ಯಾಂ ಹಿಜೇಜಕಃ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ಇದರಿಂದ ಹಿಜೇಜವು 'ಪಾರಸಿಕೇಯವಾದ ಪರದಾ' ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಸಾವರಿಯನ್ನು ಅವನು ಗೌಡೀ

ಮೇಲದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಇಂದಿನ ಹದಿನೈದನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಯುಕ್ತ. ಪೂರ್ಣಾ. ಸದಾಗೇಯ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹಿಜೇಜವು ಇದೇ ಮೇಲವಾಗಿದ್ದು ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಸೋಮನಾಥನು ತನ್ನ ರಾಗವಿಬೋಧದಲ್ಲಿ (೧೬೦೯) ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳೊಡನೆ ಸಮಚ್ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ಪಾರಸಿಕ ಪರ್ದಾಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಣ ವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸೈಂಧವಿಗೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಹಿಜೇಜ ಎಂಬ ಪರ್ದಾ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನೇ ಹಿಜೇಜವನ್ನು ಮಾಂಶಗ್ರಹಸನ್ಯಾಸ. ಸಂಪೂರ್ಣ. ಸಾಯಾಹ್ನಗೇಯ. ವಸಂತಮೇಲಸಮುದ್ಭೂತ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವಸಂತವು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಂತರಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಇಂದಿನ ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೈಂಧವಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಲದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಮೀಕರಣವು ಮೇಲವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳ. ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ. ದಿವಸದ ಅಂತಿಮ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ಗೇಯಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿಯು ತನ್ನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು ಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿಯೂ ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ಹೇಜಿಜ್ಜಿ ಯೆಂದು ಕರೆದು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವೆಂದೂ ದಿವಸಾಂತಿಮ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ಗಾನಾರ್ಹವೆಂದೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಕವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಯಿತ್ತ. ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಗೀತಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆ ಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಗಾಯಕ ಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯು ಹದಿನಾರು-ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೂ ಮ್ಲೇಚ್ಛ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಆಮದಾದ ರಾಗವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇಬ್ನ್‌ಸೀನ ಮತ್ತು ಷಫಿ ಅಲ್ ದೀನರು ವರ್ಣಿಸಿದ ಹಿಜ್ಜಾಜ್‌ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವರಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ವಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೂಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಂತರ ಕಾಕಲಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಚ್ಚು ಅಡಚಣೆಯೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪ್ರಾರಂಭಿಕಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಗೌಲಮೇಲದೊಡನೆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುದೂ. ಗೌಲ ಮೇಲವು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯಮೇಲವಾಗಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ನೆರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಎಂದೇ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಇದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ

ಮೇಳಕರ್ತದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅದರ ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರದ ಸ್ವತಂತ್ರವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಆದರ ಮುಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮುಂಗಾಣುವ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರತಿಭೆಯು ಅವರಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಗೆ ಗುರ್ಜರೀಮೇಲದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯತ್ವವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇದನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಸಮರ್ಥಿಸಿತು : ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯು ಹದಿನೈದು, ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ತೂಗಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು.

ಮಂಡನಕ್ರಮ

ಇನ್ನು, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು . ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ನಟ್ಟಾ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ಬಹುಶಃ ತನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುದು, ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇದರಂತೆಯೇ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನಿಜ; ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಕಾಸವು ಶೀಘ್ರಗಾಮಿಯಾಗಿಹೋಗಿತ್ತು ; ಮೂಲಮಾತೃಕೆಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾದೃಶ್ಯ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಉಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನಾನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದವೇಳೆಗೂ ನಟ್ಟರಾಗವು ತನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಾಮಸಂಬಂಧೀ ಲಕ್ಷಣವನ್ನುಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮತಂಗಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಭಾಷಾಂಗರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಪಿಂಜರೀಜನ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪಿಂಜರಿಯು (ಪ್ರಾಚೀನ) ಹಿಂದೋಲಸಮುದ್ಭವವಾದುದು ; ಹಿಂದೋಲವು ಷಾಡ್ಜೀ, ಗಾಂಧಾರೀ, ಮಧ್ಯಮಾ, ಪಂಚಮೀ ಮತ್ತು ನೈಷಾದೀ ಎಂಬ ಶುದ್ಧಜಾತಿಗಳಿಂದಾದುದು. ನಟ್ಟರಾಗ ದಲ್ಲಿ ಪಿಂಜರೀರಾಗದ ಸ್ವರಗಳೇ ಇದ್ದವು : ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದದವರೆಗೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರಪಂಚಮಧೈವತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಚಾರವಿತ್ತು ; ಷಡ್ಜವು ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸ ವಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನೇ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಆಂಜನೇಯಮತಾನುಸಾರಿಯಾದ ನಟ್ಟ ಎಂಬ ಉಪರಾಗವೊಂದನ್ನೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು 'ನಿರುಪಪದ' : ಎಂದರೆ ಇಂತಹದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ ಎಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಆಗದ ರಾಗ. ಇದು ಮಧ್ಯಮೋದೀಚ್ಯವಾ ಜಾತಿ ಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ; ಮಧ್ಯಮವೇ ಗ್ರಹ, ಅಂಶ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಸ ; ಸಂಪೂರ್ಣ ; ತಾರಷಡ್ಜದ ವರೆಗೆ ಸಂಚಾರವುಳ್ಳದ್ದು. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತದಂತೆ ಇದು ಗಾಯಕಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಗಮಕವರ್ಣನಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ವೈಣಿಕಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನಾದುದರಿಂದ

ವೈಣಿಕರು ಇದನ್ನು ಅಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸವು ಷಡ್ಜ, ಅದೇ ವಾದಿ, ಪಂಚಮವು ಸಂವಾದಿ ; ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ವಿವಾದಿಗಳು ; ಉಳಿದ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ಇದರ ಅನುವಾದಿಗಳು. ಇದರ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ ಇಂದ ಇಂದಿನ ಮೂವತ್ತಾರನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಚಲನಾಟಕ್ಕೆ ಸಮೀಕರಿಸಬಹುದು. ಇಂದಿನ ನಾಟ ಅಥವಾ ನಟ್ಟರಾಗವು ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸುಮಾರು ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹೀಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆಯೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿ; ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಲಕ್ಷಿಸುವ ೫೦ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಾದ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ನಟ್ಟಾಮೇಳವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯದೆಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಇದಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳವೇ ಮೊದಲನೆಯದು. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು : ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನ ದಿಂದ ಈ ಮೇಳವು ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದು ದರಲ್ಲಿ, ಶ್ರೋತೃಗಳು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದುದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರಮುಖತಮ. ಇದನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಮಾಳವಗೌಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಮಾತ್ರಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು ; ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಹಲವು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡಿ ಹರಡಿದರು. ಸುಮಾರು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದರಲ್ಲಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ್ಯರಾಗಗಳು ಬೇರೆ ಯಾವ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮಾಲವಗೌಲವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು 'ರಾಗಾಣಾಂ ಉತ್ತಮೋ ತ್ತಮಃ' ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದನು; ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾ ದುದು ಎಂಬುದು ಇವನ ಅರ್ಥ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ತುಳಜ—ಇವರುಗಳ ರಾಗವರ್ಣನಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಲವಗೌಲಜನ್ಯರಾಗಗಳೇ ಗರಿಷ್ಠ ಸಂಖ್ಯೆಯವು. ಇವು ಕಲ್ಪನಾಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದವುಗಳಲ್ಲ ; ಅತ್ಯಂತ ಪಂಡಿತ ಪಾಮರಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ವಿಪುಲವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ರೂಢಿಸಿದ್ಧವುಗಳು. ಈ ಸೌಭಾಗ್ಯವು ಈ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದಲೇ ಉದ್ಘಾಟಿತ ವಾದುದೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರಿಯು ಮೇಳವಾಗಿ ಗೌಲವು ಅದ ರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಯಿತು. ನಂತರ ಗೌಲವು ಮೇಳವಾಗಿ ಗುರ್ಜರಿಯು ಜನ್ಯವಾಯಿತು, ಅಷ್ಟೆ; ಎರಡರ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯೂ ಒಂದೇ. ಗೌಲವು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾಲವ ಗೌಲವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿನಿಯೋಗವು ಹೀಗಿದೆ : ನಟ್ಟಾ (೧), ಗುರ್ಜರೀ (೧೬), ವರಾಟೀ (೧), ಶ್ರೀ (೯), ಭೈರವೀ (೬), ಶಂಕರಾಭರಣ (೫), ಆಹರಿ (೨), ವಸಂತಭೈರವೀ

(೧), ಸಾಮಂತ (೨), ಕಾಂಭೋದಿ (೧), ಮುಖಾರಿ (೧), ಕೇದಾರಗೌಲ (೨), ಶುದ್ಧರಾಮ ಕ್ರಿಯೆ (೧), ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ (೧) ಮತ್ತು ದೇಶಾಕ್ಷಿ (೧). ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದರಷ್ಟು ಗುರ್ಜರಿಮೇಳದಲ್ಲೇ ಸೇರಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾದ ಇತಿಹಾಸವಿದ್ದು ಪ್ರಯೋಗ ಬಾಹುಳ್ಯವಿದೆ. ಇದರ ನಂತರದ ವರಾಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ೨೦ ರಾಗಗಳಷ್ಟು ಶ್ರೀ, ಭೈರವೀ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾಭರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಡೀಕೃತವಾಗಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಜನ್ಯರಾಗವಿತರಣೆಯು ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನುಳ್ಳ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವನ್ನು ರಾಗವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತಯುಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಪರಿಪಾಠ ; ಅಂತೆಯೇ ಗ್ರಾಮನಂತರಯುಗದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನುಳ್ಳ ಮುಖಾರಿಯನ್ನು ಆದಿಮ ಮೇಳ ವಾಗಿ ತಿಳಿದು ಹಾಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಯಾ ಸ್ವರವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಹಾರವ್ಯಪದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನದನ್ನು ಶುದ್ಧ ವೆಂದು ಕರೆದು, ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಇದರ ಊರ್ಧ್ವಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನದಿಂದ, ಎಂದರೆ ನಂತರದ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡೆಯುವುದರಿಂದ, ಉಂಟಾಗಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ವಿಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಿಂದಾದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಮಾತೃಕೆಯೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗ ಳನ್ನೂ ಇದರ ವಿಕೃತಿಗಳೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮರ್ಯಾ ದೆಯು ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಮೇಳ ವರ್ಣನೆಯ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನೆ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೂ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸ್ವತಃ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೂ, ಇದಕ್ಕೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಪವಾದ ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖಾರಿಯು ೧೫ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹನ್ನೊಂದನೆಯದಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರನಿರೂಪಣಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಮೇಯ, ವಿಧಾನ ಗಳ ಬದಲು, ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಟ್ಟಾ ಮತ್ತು ವರಾಟೀ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಜನ್ಯರಾಗಬಾಹುಳ್ಯದ—ಎಂದರೆ ಬಹುಪ್ರಯುಕ್ತಿ, ಬಹುಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳ—ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ರಾಗಗಳು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯೋಕ್ತವೆ ?

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತಮ್' ಎನ್ನುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ

> ಕರ್ಣಾಟಸಿಂಹಾಸನಭಾಗ್ಯಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಾಗ್ರಣೀಭ್ಯಃ।
> ಆರಭ್ಯ ರಾಗಾನ್ ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗಾನ್ ಪಂಚಾಶತಂ ಚಾಕಲಯೇ ಷಡಂಗಾನ್ ।
> ರಾಗಾಸ್ತು ಪಂಚಾಶದಿಹೋಪದಿಷ್ಟಾ ನಟ್ಟಾದಯಃ ಸರ್ವಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧಾಃ।

(II 413-414, ಪು.೧೫೨)

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಿರುವ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಹೊರಡುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನೇ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಜಯಂತಸೇನಾರಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ 'ಜಯಂತಸೇನಾ ರಘುನಾಥಭೂಮಿಪುರಂದರೇಣ್ಯೈವ ಸಮುದ್ಧೃತಾ' ಎಂದು ಅದು ರಘುನಾಥಭೂಪಾಲೋಕ್ತವೆಂಬಂತೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಸಮುದ್ಧೃತಾ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಎಂದಲ್ಲದೆ ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಹುದಾದರೆ ಇದನ್ನು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಮಾತಿನೊಡನೆ ಸಮನ್ವಯಿಸಬಹುದೇನೋ ; ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸಿಂಹರವವನ್ನು ತಾನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದು, ಉನ್ನೇಯಗೊಳಿಸಿದ್ದು, ಎಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಹೀಗೆಯೇ ಅರ್ಥಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಸೋಮರಾಜಕವಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೨೨ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ತನ್ನ ಉದ್ಭಟಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಯಂತ, ಸಿಂಹರವ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ 'ಜಯಂತಸೇನಾ' ಆಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ರಘುನಾಥನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿರಬಹುದೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ರಾಗವು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಸಂಗೀತಸಾರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಸೋಮರಾಜನ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿದ್ದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ರಘುನಾಥನಾಯಕನು ಪುನಃ (ಬಹುಶಃ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ) ಉದ್ಧರಿಸಿದನು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ರಘುನಾಥನ ಮಗನಾದ ವಿಜಯರಾಘವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ಬರೆದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಜಯಂತಸೇನೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ತಂಜಾವೂರು ಪ್ರಭು ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಜಯಂತಸೇನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ ಇದನ್ನು ರಘುನಾಥಭೂಪಾಲನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೆಂದು ಇಬ್ಬರೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ರಘುನಾಥನು ಜಯಂತಸೇನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸದೆ 'ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗ'ವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಇವರಿಬ್ಬರ ಅನುಕ್ತಿಯು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಕರಪ್ರಭಾವ

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಷಯವು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಉಪೋದ್ಘಾತರೂಪವಾಗಿ ತನ್ನ ಆಕರಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಭರತ, ನಂದಿಕೇಶ್ವರ, ಮತಂಗ, ಯಾಷ್ಟಿಕ, ಆಂಜನೇಯ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಮಾಪತಿ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಕೇಶವ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ—ಇವರುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಶ್ರೀಚರಣರಿಂದ ಆರಂಭಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಈ ಇತರ ಆಕರಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯೆ ? ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭರತ ನಂದಿ ಕೇಶ್ವರರ ಹೆಸರುಗಳು ಗ್ರಂಥಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ಗಳೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡಬಹುದು. ಕಲ್ಲಿನಾಥಕೇಶವರದೂ ಅಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಮೂಲಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರ, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯದೊಡನೆ ಸಮನ್ವಯ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲದ, ನಂತರ ರೂಢಿಸಿದ, ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧದಷ್ಟು ರಾಗಗಳೇ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಗೌರವವನ್ನು ಪಡೆದ ಮುಖಾರಿಯ ಹೆಸರೇ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡ ವಸಂತಭೈರವಿ, ಸಾಮಂತ, ಮುಖಾರಿ, ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ ಮತ್ತು ದೇಶಾಕ್ಷಿಗಳ ನಾಮನಿರ್ದೇಶವು ಸಹ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ; ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಗಮನಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ ; ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಉಪಕೃತನಾದಂತೆ ತೋರು ವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ಮತಂಗ, ಯಾಷ್ಟಿಕ, ಆಂಜನೇಯ ಮತ್ತು ಉಮಾಪತಿ. ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಮತಂಗಯಾಷ್ಟಿಕರು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗಿಂತ ತುಂಬಾ ಹಿಂದಿನವರು ; ಯಾಷ್ಟಿಕನು ಮತಂಗನಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನನಾಗಿದ್ದು ಅವನಿಂದ ಉದ್ಧೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರು ; ಆದುದರಿಂದ ಇವರಿಂದಲೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವಾದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಉಳಿದವರಲ್ಲಿ ಉಮಾಪತಿಯು ಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವನ ನಂತರದವನು ; ಏಕೆಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಅವನನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅವನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವನು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಇವನಿಂದ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವಿಷಯಕವಾದ ನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಉಪಲಬ್ಧ ಔಮಾಪತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಉಮಾಪತಿಯು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನನಾಗಿದ್ದು, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗೆ ಅವನ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದು ಅದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೇ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ. ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಉಮಾಪತಿಯ ಅಥವಾ ಅವನ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಉಪೋದ್ಘಾತದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಔಮಾಪತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವೆಂದು

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಲಕ್ಷಣ ಸಾಮ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ ಆಂಜನೇಯನು ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹನೂಮಂತ
ನನ್ನು ಮೂರು ಸ್ವರಗಳ ಕೂಟತಾನಗಳು ಎಷ್ಟಾಗುತ್ತವೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳು
ತ್ತಾನೆ. ಅವನೂ ರಾಗವರ್ಣನೆಯ ಉಪೋದ್ಘಾತದಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತನಾಗಿರುವ ಅಂಜನಾ
ನಂದನನೂ ಒಬ್ಬನೇ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉಪೋ
ದ್ಘಾತದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಜನಾನಂದನನೂ ಭೈರವೀರಾಗಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ 'ನಿರೂಪಿತೋ ಭೈರವಿ
ಕಾಖ್ಯರಾಗೋ ಮಯಾಽಽಂಜನೇಯಸ್ಯ ಮತಾನುರೋಧಾತ್' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತ
ನಾದ ಆಂಜನೇಯನೂ ನಟ್ಟಾದಿರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ದೇಶೀರಾಗಪ್ರಪಂಚದ
ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆಂಜನೇಯನೂ ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಭೈರವಿ
ರಾಗಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣಾಂತರಕ್ಕಾಗಿ ಆಂಜನೇಯನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೋ
ಅಥವಾ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಆಲಾಪಿಸಬೇಕಾದ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮತಾಂತರಕ್ಕಾಗಿ ಆಂಜನೇಯ
ನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೋ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಭೈರವಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣಾಂತರ
ವನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಆಲಪ್ತಿವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಆಂಜನೇಯನಿಂದ ಮತಾಂ
ತರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಉಳಿದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಆಲಪ್ತಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಕಂಡ
ಉದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗಾನ್' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ, 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಮುಂದೆ
ಹೇಳುವ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನವಿಧಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದರು ; ಅವುಗಳ
ನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ, ಮುಂದಿನ
ವಾಕ್ಯದ 'ತೇಷಾಂ ಮತಾಃ ಪಂಚದಶೈವಮೇಲಾಃ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು 'ಈ ಐವತ್ತು ರಾಗ
ಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳಾಗುತ್ತವೆ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.
ಈ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಲ್ಲ ; ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು
ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಅವುಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ ಹದಿನೈದು
ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ, ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪಕ್ಷವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ವಿಕಲ್ಪದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಭಾ
ವ್ಯತೆಯು ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ
ಮೇಳತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ,
ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿ, ಸೋಮನಾಥ—ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು
ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರೊಬ್ಬರೂ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಸಹ, ಮೇಳದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು
ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಸಮಕಾಲೀನನೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತ
ರತ್ನಾಕರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು
ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ಪ್ರಣೀತವಾಗಿದ್ದು, ಸಮ
ಕಾಲೀನಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ

ಕಾರಣದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ ; ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷವೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ; ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನೂ, ಈ ರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನಾವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಭಾವಿಸಲು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ರಾಗ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ನವೀನರು ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ, ಹೀಗೆ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ, ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷಣಾಂತರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ—ಆದರೆ ಇದು ತಪ್ಪು; ಸರಿಯಾಗಿರುವುದು ಹೀಗೆ ಎಂದೆಲ್ಲ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಸ್ವಮತವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಾನುಸಾರವಾಗಿರುಂತೆ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನವೀನರು ಎಂದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ. ಕಟ್ಟಾಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ ಯಾದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ತನಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿರಿಯನೋ ಸಮವಯಸ್ಕನೋ ಆಗಿರ ಬಹುದಾಗಿದ್ದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು 'ನವೀನಾಃ'—ಎಂದರೆ, 'ಈಗಿನ ಕಾಲದ ಹುಡುಗರು' ಎಂದು ಟೀಕಿಸುವುದು ಸೋಜಿಗವಾಗಿದೆ. ನವೀನರು, ನವ್ಯರು, ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯ ದವರು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇಲ್ಲಿ ದೂಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗಿರುವುದು ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ, ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ; ಅವನ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಾಚೀನಾ ಚಾರ್ಯರು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು, ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅವರ ಕಾಲದಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದ್ದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಗಲಕ್ಷಣವಿವೇಚನೆ

ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೊದಲು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಆಕರದ ಶ್ಲೋಕಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಸಗಳ ಒಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಯವು ಎರಡನೆಯದು ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ, ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಾಗ, ಅದರ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಈ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

(೧) **ನಟ್ಟಾ** ರಾಗವು ಷಡ್ಜ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ ಮತ್ತು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ; ಇದೇ ಗಾಯಕಸಂಪ್ರದಾಯ ; ಸ-ತ್ರಯ. (ಎಂದರೆ ಷಡ್ಜವು ಇದರ ಗ್ರಹ, ಅಂಶ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಸ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹ್ರಸ್ವಸೂಚನೆಯನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ಬಳಸಲಾಗುವುದು.) ಸ-ವಾದಿ; ಪ-ಸಂವಾದಿ ; ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು ; ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು. (೬೫೪-೬೫೮)

(೨)**ಗುರ್ಜರಿ**ಯು ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ ; ಇದರ ಮೇಲವು ರಾಗಪ್ರಕೃತಿ (ಎಂದರೆ ಇದರ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಈ ಮೇಳದ ಇತರ ರಾಗಗಳನ್ನು ಇದರ ವಿಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಪಡೆಯಬಹುದು). [ಕೆಲವರು ಗೌಡರಾಗವನ್ನು ಮೇಳವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ] ಗೌಡಮೇಲದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಗಳು ಆಗಲಾರವು (ಎಂದರೆ, ಗೌಡವೇ ಅಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವಾದುದರಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ). ಆದುದರಿಂದ ಗುರ್ಜರಿಯು ಗೌಡಮೇಳದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೇಳವೆನ್ನಬೇಕು: ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು (ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಂತಹ) ಕೆಲವು ನವೀನರು ಸಹಿಸರು. ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಇದೂ ಷಾಡವವೇ ಅಲ್ಲವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣವು ಹೇಗಾಯಿತು ? ಆದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಮೇಳವೆನ್ನಲಾಗದು ; ಮಾಲವಗೌಡದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ಲೃಪ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ವಿಚಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಗುರ್ಜರಿಯ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಪಂಚಮವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು (ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ) ಸಂಪೂರ್ಣವೇ. ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರಿಯು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ; ಮಾಲವಗೌಡದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಯು ಕಾಣುವುದಾದರೂ ಅದರ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ಆದರೆ ಗುರ್ಜರಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಸರ್ವಜನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮುಂದಿನ ಐದು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಮೇಳವೇ ಸರಿ. ಈ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಅಂತರ, ನಿಷಾದವು ಕಾಕಲೀ ; ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧ. ರಿ-ತ್ರಯ ; ಪ್ರವೀಣರ ಮತದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ. ಕೆಲವರು ಇದರ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವು ವರ್ಜ್ಯವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. (೪೯೬-೫೦೪)

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಮಂಡಿಸುವ ಈ ವಾದದಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತವೆ : ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರೀ ಮತ್ತು ಮಾಲವಗೌಡಗಳೆರಡೂ ಸಂಪೂರ್ಣ-ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು ; ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಪಂಚಮವೇ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಮೇಳತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಷರತ್ತಾಗಿತ್ತು ; ಆದರೆ ಈ ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವವು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಾಗಿತ್ತು. ಗೌಡರಾಗಕ್ಕೆ ಮಾಲವಗೌಡವೆಂಬ ನಾಮಾಂತರವೂ ಇತ್ತು ; ಅಥವಾ ಗೌಡವನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡದಿಂದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಗುರ್ಜರೀ-ಮಾಲವಗೌಡಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಇದ್ದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವ್ಯತ್ಯಾಸಮೂಲವಾದುದು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವಿದ್ಯಾನಗರದ (ಹಂಪೆ ಮುಂತಾದ ಕರ್ಣಾಟಕಪ್ರದೇಶಗಳ) ಹಾಗೂ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ (ಜೇಲೂರಿಸಿಂಹಾಸನ ಪಟ್ಟಣ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ) ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಮಾಲವಗೌಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮೇಳತ್ವದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದನು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರು ಮಾಲವ

ಗೌಡಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ; ಅವರುಗಳು ಅದರ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಇದು ಗುರ್ಜರೀ ರಾಗವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರೂಢವಾಗಿತ್ತು. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಲವಗೌಡವು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತಾನೂ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣಭಾವವನ್ನು ಗಳಿಸಲು ತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಮೂಲವು ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ಗುರ್ಜರಿಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಲದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

(೩) **ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ**ವು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಸ-ತ್ರ್ಯ, (ಸ-ವಾದು), ಮಪ-ಗಳು ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ಗಳು ವಿವಾದಿಗಳು, ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ (೫೨೨-೫೨೩).

(೪) **ಮೇಚಬೌಲಿ**ಯು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳದ್ದು ; ಸ-ತ್ರ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೫೪೪-೫೪೫).

(೫) **ಧಾಯಾಗೌಲ**ರಾಗದ ಮೇಳವೂ ಗುರ್ಜರಿಯೇ ; ನಿ-ತ್ರ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ(೫೬೩).

(೬) **ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ**ದ ಮೇಳವು ಗುರ್ಜರೀ ; ಸ-ತ್ರ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೫೭೬).

(೭) **ಸಾಲ(೦)ಗನಾಟಿ**ಯು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಕೆಲವರು ನವ್ಯರು ಸಾಲಂಗನಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನು 'ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ' ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳು ಶುದ್ಧ, ಪಂಚಶ್ರುತಿಯ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ; ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳು ಇವೆ ; ಇದು ಮೇಳ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಗೌಲ, ಸಾವೇರಿ, ಶುದ್ಧವಸಂತ, ಸಾಲಗಭೈರವೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನವ್ಯಮತವು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಲಗನಾಟಿಯು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಕಂಡ ರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಲ್ಪನಾಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾಗದು. ಹಿಂದೆ ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಶುದ್ಧರಿಷಭ ಶುದ್ಧಧೈವತಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ('ಏಕಶ್ರುತಿಕಲ್ಪನೇ') ಮಾಡಬೇಕು. ಇದೂ ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳದ ರಾಗವೇ. ಸಾಲಂಗನಾಟದ್ದೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ : ಸಾವೇರಿ, ಸಾಲಂಗನಾಟೀ, ಶುದ್ಧವಸಂತಗಳು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಹವುಗಳು ; ಭಿನ್ನಷಡ್ಜವು ಭೈರವೀಮೇಳದಲ್ಲಿ ; ನಾರಾಯಣೀ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಗೌಡಗಳು ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ ; ಸಾಲಂಗಭೈರವಿಯೋ, ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯ**ಬೇಕು**. ಸಾಲಂಗನಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರ್ಯ, ವಾದಿಯು ಪಂಚಮ, (ಮಧ್ಯಮ?) ಸಂವಾದಿಯು ಪಂಚಮ ; ಗನಿ-ಗಳು ವಿವಾದಿ ; ರಿಧ-ಗಳು ಅನುವಾದಿಗಳು. (೫೮೭-೫೯೮).

ಈ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಸಾಲಂಗನಾಟಿಯು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರಿಷಭಧೈವತಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ-

ಪಂಚಶ್ರುತಿ. ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಕಾಕಲೀ-ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ ಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜನಿಷಾದ—ಈ ಯಮಳಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತೂಗಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಇಂದಿನ ಶಂಕರಾಭರಣ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ವಾಗಿದ್ದುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಂತರದ ಅಹೋಬಲನು ಸಹ ಸಾಲಂಗನಾಟಿಯನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ, ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ—ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಇಂದಿನ ಹದಿನೈದನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಮಾಯಾಮಾಳವ ಗೌಳದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತ್ಯಾಗರಾಜ-ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ರಚನೆಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ವೈಪರೀತ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ; ಹೀಗೆ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿ, ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ಅಹೋಬಲ—ಇತ್ಯಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪ್ರಭಾವವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಭೌಗೋಳಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ತ್ಯಾಗರಾಜ-ದೀಕ್ಷಿತ-ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ—ಈ ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆಧಾರವಾಗಿ, ಆಶ್ರಯ ಭೂತವಾಗಿ ದೊರೆತುದು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಲಂಗ ನಾಟಿಯು ಹದಿನೈದನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿತು; ಆದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳು ಲಕ್ಷಣಾಂತರವನ್ನೂ ಆದುದರಿಂದ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದವು.

(೮)**ಶುದ್ಧವಸಂತ**ವನ್ನು ಸಾಲಂಗನಾಟದ ಮೇಳಕ್ಕೆ (ನವೀನರು) ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿರುವ (ಪಂಚಶ್ರುತಿ) ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ಆದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳದ ಸ್ವರಗಳನ್ನೇ ಏಕಶ್ರುತಿಯಾಗಿ (ಒಂದೇ ಆಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ) ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಗುರ್ಜರೀಮೇಳವೇ. ಇದು ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಬಿಡು ವುದರಿಂದ ಷಾಡವ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೋಧಿಸಿದರೆ ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವೇ ಇದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಷಾಡವ ವಲ್ಲ ; ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಷಾಡವತ್ವವು ಲಕ್ಷ್ಯವಿರೋಧವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ (!) ಈ ಶುದ್ಧವಸಂತರಾಗವು ಗುರ್ಜರಿಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಸರಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವೇ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳು (೬೧೫-೬೧೮).

ಸಾಲಂಗನಾಟೀ ರಾಗದ ಮೇಳಾಂತರದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದಾಗಿ ಶುದ್ಧವಸಂತಕ್ಕೆ

ಮಾಳವಗೌಳದಲ್ಲಿಯೂ ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಜನ್ಯತ್ವವು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇದು ಚಾರಿತ್ರಕ ಸತ್ಯವೇ ; ಶುದ್ಧವಸಂತವು ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಕಸಿತವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದೇನೆ.

(೯) **ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ**ರಾಗಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ನವೀನರು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ; ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ.ಭಾವದಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಯುಕ್ತವಾದುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಇದೆ; ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗುತ್ತದೆ, ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳತ್ವವನ್ನು ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸತ್ರಯ (೬೩೪-೬೩೭).

'ನವೀನ'ನಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈಗಿನ ಧೇನುಕ (೯) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವನ್ನಾಗಿಸಿ ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ದರ್ಜೆಯ ದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಸೋಮನಾಥನೂ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮಾಳವಗೌಳಮೇಳ ಜನ್ಯತ್ವವನ್ನು ವಿಧಿಸಿ, ಅದರ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣಕ್ಕೆ ಇಳಿದುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಇದೇ ಮೇಳವನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರ, ವೀಣಾಲಕ್ಷಣಕಾರನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಮೊದಲಾದವರ ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಯೂ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯ ಪ್ರಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳೂ ನಾದರಾಮ ಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೆ ಹರಿಯುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

(೧೦) **ಗೌಳ**ರಾಗದ ಮೇಳವು ಗುರ್ಜರಿಯದೇ. ಇದು ನಿ-ತ್ರಯ, ನಿ-ವಾದಿ, ಗ-ಸಂವಾದಿ; ಲಕ್ಷ್ಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಇದು ಧೈವತಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ ; ರಿ-ಅಂಶ. ನಿಷಾದವು ವಾದಿಯಾದಮೇಲೆ ಗಾಂಧಾರವು ಅದರ ಸಂವಾದಿ. ಹೀಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಅಂಶತ್ವವು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ? ಗಾಂಧಾರವಾದರೋ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಸ್ವರಶತ್ರುಭೂತ, ಎಂದರೆ ವಿವಾದಿ, ರಿಷಭವಾದರೋ ಅನೇಕ ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಬಂದು ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ —'ಸ್ವರೈರನೇಕೈರ್ವ್ಯವಧೀಯಮಾನೇ ऽಂಶತಾ'. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಿಷಭಾಂಶವೆ ಸರಿ. ಈ ಸಂದಿಗ್ಧಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಗೌಲದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯುಂಟಾಗಿದೆ (೬೫೨-೬೫೭).

(೧೧) **ಬೌಳಿ**ಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವು ಗ್ರಹ ; ಲಕ್ಷಣವಿಚಕ್ಷಣರು ಗಾಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇದರಲ್ಲಿ ನಿಷಾದಲೋಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗ (ಎಂದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ನವವೈಣಿಕರಿಗೆ (ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಂತಹವರಿಗೆ) ಮಧ್ಯಮ ವನ್ನು ಬಿಡುವ ಮಾತು ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಗ್ರಹಸ್ವರವಾದ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡು

ವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ವಿಚಾರಧಾರೆ. ಈ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ವೈಣಿಕಸಂಪ್ರದಾಯ ದಿಂದಲೇ ನಿರಸನಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಈಗ ಈ ರಾಗದ ಆಲಾಪ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವೇ ಗ್ರಹವೆಂದು ಸಕಲಜನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಷಡ್ಜವು ಗ್ರಹಸ್ವರವಾದರೆ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ನಿಷಾದವು ಚತುರ್ಥಭಾವ. ನಿಷಾದವು ವರ್ಜ್ಯವಾದರೆ ಮಧ್ಯಮವೂ ವರ್ಜ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಬೇರೆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಖಂಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಹತ್ವವೇ ಇದೆ. ಆಗ (ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ) ಮಧ್ಯಮಲೋಪವು ಸಾಧ್ಯ (೬೭೮-೬೮೪).

ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮ-ತ್ರಯ ; ನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ ; ಕೆಲವರು ಪ್ರವೀಣರು ಇದಕ್ಕೆ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವಿದೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಉಂಟು.

ಬೌಲಿಯು ಬಹುಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ರಾಮಕ್ರಿತಿ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮ ದಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಹ, ಷಡ್ಜನ್ಯಾಸ, ಪಂಚಮವರ್ಜ್ಯ ಎಂಬುದು ರಾಮ ಕ್ರಿತಿಗೆ ಬಹುಮತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣ. ನಿಷಾದವರ್ಜನವು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವು ದಿಲ್ಲ; ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮ-ತ್ರಯ, ಗನಿ-ಹೀನ ಎಂಬುದು ಬೌಲಿ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಮವು ಗ್ರಹವೇ ಆಗಿರುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಲೋಪಿಸು ವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಆಧುನಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ, ರಾಮಕ್ರಿತಿ-ಬೌಲಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ರಾಗವಿವೇಕಾ ಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಾಮಕ್ರಿತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಾಗ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಿಬ್ಬರೂ ಇದನ್ನು ಬೌಲಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಲೀರಾಮಕ್ರೀ ಎಂಬ ರಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಈ ನಿರೂಪಣೆ ಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನಾಗಲಿ ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ರಾಮ ಕ್ರಿತಿಗೂ ಬಹುಲೀರಾಮಕ್ರಿತಿಗೂ ಮಧ್ಯಮಲೋಪದ ಬಗೆಗೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡುಬರು ತ್ತಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಿರಬಹುದೇ ಎಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕರಾಗಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಏಕೆ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಮುಂತಾದ ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಿದರೂ ಬೌಲಿಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡಜನ್ಯವಾಗಿಯೇ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

(೧೨) **ಕರ್ಣಾಟಬಂಗಾಲವು** ಗುರ್ಜರೀಮೇಳಸಂಭೂತವಾದುದು ; ಇದರಲ್ಲಿ ಗ-ತ್ರಯವಿದೆ : ನಿಷಾದ ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ (೬೯೭-೬೯೮).

(೧೩) **ಲಲಿತವೂ** ಗುರ್ಜರೀಮೇಳದ್ದೇ ; ಸ-ತ್ರಯ ; ಪ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ (೭೦೨-೭೦೩).

(೧೪) **ಮಲಹರಿಯೂ** ಇದೇ ಮೇಳದ್ದು ; ಧ-ತ್ರಯ, ನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಇದು ಷಾಡವ.

ಕೆಲವರು ಪ್ರವೀಣರು ಇದರ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ (೭೨೮-೭೨೯).

ಮಲಹರಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಇದರ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವಿದೆಯೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಅದಿಲ್ಲದೆಯೂ ಈ ರಾಗದ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿತ್ತು ಎಂದು ಅರ್ಥ; ಎಂದರೆ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯದಕ್ಕೆ ಸಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವೂ ಗಾಂಧಾರವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಸಾವೇರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅದು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಾಗ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹೇಳಲು 'ಶುದ್ಧ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಯಿತು. ಗಾಂಧಾರವು ಮಾತ್ರ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಸ್ಥಿರವಾದಾಗ ಅದು ಮಲಹರಿಯಾಯಿತು. ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗೇ ಮೊದಲು ಇದ್ದು ಅದು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಳಜನ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾವೇರಿಯು ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥಾದಿಗಳಿಂದ ಗನಿ-ತ್ಯಕ್ತವಾದ ಔಡವವಾಗಿ ಇಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಷ್ಟವಾದಾಗ ಸಾವೇರಿಯು ತನ್ನ ರಿಧ-ಗಳನ್ನು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮೇಳಾಂತರವಾಯಿತು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಗನಿತ್ಯಕ್ತವಾದ ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿತು ; ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾಂತರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮೊದಲನೆಯ ಕನಕಾಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳಾಂತರಗೊಂಡಿತು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಪುನಃ ತನ್ನ ಮೊದಲನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಶಂಕರಾಭರಣಕ್ಕೆ ವರ್ಗವಾದುದು ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು, ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ಯತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಮಲಹರಿಯು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಕೆಲವು ಜನ್ಯರಾಗಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು. ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸರೂ ಅಭಿನವಪುರಂದರದಾಸರೂ ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

(೧೫) **ಪಾಡಿ**ಯನ್ನು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ (=ಪ್ರತಿ)ಮಧ್ಯಮಯುಕ್ತವೆಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಕೆಲವರು (ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಮೊದಲಾದ) ನವೀನರು (ಶುದ್ಧ) ರಾಮಕ್ರಿಯಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದರ ರಾಗಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿ (=ಶುದ್ಧ) ಮಧ್ಯಮವೇ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಮೇಳಾಂತರಗೊಳಿಸದೆ ಗುರ್ಜರೀಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದು ಸ-ತ್ರಯ; ಗಾಂಧಾರಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ (೭೪೨-೭೪೪).

ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತವನ್ನು (ಮತ್ತು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನನ್ನು) ಅನುಸರಿಸಿ ಪಾಡಿಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡಜನ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ರಾಮಾ

ಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣವು ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಪಾಡಿರಾಗದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮದ ಸಂಚಾರ ವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನಷ್ಟು ಈಚೆಗೆ ತೋರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ರಾಮಕ್ರೀರಾಗವು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಯುತವಾಗಿ 'ನಾದ'ರಾಮಕ್ರೀ. ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮಯುಕ್ತವಾಗಿ 'ಶುದ್ಧ'ರಾಮಕ್ರೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪಾಡಿಯು ಈ ಎರಡೂ ರಾಮಕ್ರೀಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು ; ಗೌಳ(=ಮಾಲವಗೌಳ)ಮೇಳಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮದ ಬದಲು ಪ್ರತಿ ಮಧ್ಯಮವು ಬಂದರೆ ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಮೇಳವಾಯಿತೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಪಾಡೀರಾಗದ ಇತಿಹಾಸವು ಸತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

(೧೬) **ಸಾವೇರಿ**ಯ ಮೇಲವು ಗುರ್ಜರೀ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ-ತ್ರಯ. ಗನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ (೭೬೧-೭೬೨).

ಮಲಹರಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಾವೇರಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

(೧೭)**ರೇವಗುಪ್ತಿ**ಯು ಗುರ್ಜರೀಮೇಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ರಿ-ತ್ರಯ. ಮನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ (೭೭೮-೭೭೯).

ರೇವಗುಪ್ತಿಯ ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷಣವು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಅಂತರ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳೂ ಶುದ್ಧ ಎಂದು ಇಂದಿನ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಗಾಯಕಪ್ರಿಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡಜನ್ಯವೆಂದೂ ರಿ-ತ್ರಯವೆಂದೂ ಸಪ-ಹೀನವೆಂದೂ ದಿವಸಾಂತ್ಯಗೇಯಾರ್ಹವೆಂದೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರೂ ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ರೇವಗುಪ್ತಿಗೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜನ್ಯತ್ವ ವನ್ನೂ ಮನಿ-ಲೋಪವನ್ನೂ ರಿ-ತ್ರಯವನ್ನೂ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಮಾಲವ ಗೌಡದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಮನಿವರ್ಜ್ಯವೆಂದೂ ಸಾಯಂಗೇಯವೆಂದೂ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ.

(೧೮) **ವರಾಟೀ**ಯು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂರ ನೆಯ ಮೇಳ; ಸರಿಗಪದ—ಈ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧ, ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ—ಹೀಗೆ ಇದರ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ. ಸ-ತ್ರಯ, ಸ-ವಾದಿ, ಮಪ-ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿ ಗಳು, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು. ಇದು ಇಂದಿನ ಮೂವತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾದ ಝಾಲವರಾಳಿಗೆ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಜನ್ಯರಾಗವನ್ನೂ ಅವನು ವರ್ಣಿಸು ವುದಿಲ್ಲ (೭೯೩- ೭೯೫).

(೧೯) **ಶ್ರೀ**ರಾಗವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಳ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ. ಸ-ತ್ರಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, **ಶುದ್ಧ**ಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ ಎಂಬ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವಿದೆ. ವಿಕೃತ (ಸಾಧಾರಣ) ಗಾಂಧಾರದಲ್ಲಿ ಇದರ ತಾನ ವಿದೆ (೮೧೫-೮೧೭).

(೨೦) ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಾಲಗಭೈರವಿ ಮತ್ತು ಘಂಟಾರವವೆಂಬ ಎರಡು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ **ಸಾಲಗಭೈರವಿ**ಯ ಲಕ್ಷಣವು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸಾಲಗನಾಟಿಯ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆ ಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ನವೀನರು ಸಾಲಗಭೈರವಿಯನ್ನು ಸಾಲಂಗನಾಟಿಯಲ್ಲಿ (೨೯) ಜನ್ಯ ವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (೮೩೩-೮೩೪). ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಸಾರಂಗನಾಟಿ (೨೯) ಜನ್ಯವಾಗಿ ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಅನರ್ಹವಾದ ಅಧಮರಾಗವೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿ ಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಇದನ್ನು ವರ್ಣಿ ಸಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಸಂಗೀತಸುಧೆ ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ ಮಖಿಯೂ ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವಾಗಿಯೇ ಕೊಟ್ಟು, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಆರೋಹ ದಲ್ಲಿ ಪಧ-ತ್ಯಕ್ತ, ದಿವಸಾಂತ್ಯಗಾನಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂದು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಈ ಲಕ್ಷಣವೇ ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

(೨೧) **ಘಂಟಾರವಕ್ಕೆ** ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕರಿಷಭವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ನವೀನರು ಕನ್ನಡ ಗೌಲ ಮೇಲಜನ್ಯತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗದು. ಇದು ಪೂರ್ಣ ; ಧ-ತ್ರಯ (೮೪೯-೮೫೨). ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕನ್ನಡಗೌಲ (ಇಂದಿನ ಮೂವತ್ತನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಳವಾದ ವಾಗಧೀಶ್ವರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದು)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಧ-ತ್ರಯ, ಗ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣ : ಕನ್ನಡ ಗೌಲಜನ್ಯವೆಂದರೆ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಲೋಪಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಾಗಗಾಂಧಾರ ವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕರಿಷಭವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾ ದುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಶ್ರೀಕಂಠನು ತನ್ನ ರಸಕೌಮುದಿಯಲ್ಲಿ ಘಂಟಾರವವನ್ನು ಕನ್ನಡಗೌಲಜನ್ಯವನ್ನಾಗಿ, ಧ-ತ್ರಯ, ಗ-ತ್ಯಕ್ತ, ಎಂದೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಗೌಲ ಮೇಳತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಭೈರವೀ (೨೦) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇದಕ್ಕೆ ಧ-ತ್ರಯ, ಸರ್ವದಾಗಾನಯೋಗ್ಯತೆ, ಸಂಪೂರ್ಣತೆಗಳಿವೆ.

ಶಾಹಜಿಯೂ, ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಘಂಟಾರವವು ಭೈರವೀಜನ್ಯ, ರಾಗಾಂಗ, ಧ-ತ್ರಯ.

ಪೂರ್ಣ, ಸರ್ವದಾಗೇಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಇದರ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಗೀತ, ಠಾಯಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಈ ರಾಗವು ಭೈರವೀ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಧ-ಗ್ರಹ ಎಂದೇ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ, ನಂತರ ಲೋಪವಾಗಿ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ರಿಷಭವು ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಘಂಟಾರವವು ಮೇಳಾಂತರದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಲೆದಾಡಿತು. ಈ ಸ್ಥಾನವು ರಿಷಭ ವಲ್ಲ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರವೇ ಎಂದಾದಾಗ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿತು. ಆದರೆ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇದರ ಮೂರ್ಛನೆ ಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗತೊಡಗಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತವು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಗೆ ಇಳಿದು ಭೈರವೀಮೇಳಕ್ಕೆ ಪಲ್ಲಟವಾಯಿತು. ಈಗ ಇದು ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಘಂಟಾರವವು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿವಡೆದಿದ್ದ ಗ್ರಾಮರಾಗ. ಇದು ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ ರಾಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಧೈವತಗ್ರಹ, ಮಧ್ಯಮನ್ಯಾಸ, ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೂ ತಾರದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದದವರೆಗೂ ಸಂಚಾರವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಭಟ್ಟಮಾಧವ ಮುಂತಾದವರೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣ ಸಹಿತವಾದ ಪ್ರಾಕ್‌ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೇಶೀರಾಗಾಂಗವಾಗಿ ಆಂಜನೇಯನನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲ್ಲಿನಾಥನೂ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

(೨೨) **ವೇಲಾವಲಿಯು** ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದ್ದು ; ಧ-ತ್ರಯ ; ಸಂಪೂರ್ಣ (೮೬೬-೮೬೭).

ಇದು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದು ಅನೇಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕಡೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಗಮೇಲವಾಗಿಯೂ ನಂತರ ನಿಷಾದವನ್ನು ಕೈಶಿಕಿ ಯಿಂದ ಕಾಕಲಿಗೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಗೌರೀವೇಳಾವಳಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ ಮಖಿಯ ಮೇಳಕರ್ತನಾಮಪಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗೌರಿಮನೋಹರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಳಕರ್ತನಾಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರನೆಯ ಮೇಳಕರ್ತವಾಗಿ ಇಂದು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅನ್ಯತ್ರ ವರ್ಣಿಸಿ ದ್ದೇನೆ.

(೨೩) **ದೇವಗಾಂಧಾರಿಯೂ** ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಹೇಳಿಕೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣತೆ, ಸ-ತ್ರಯಗಳುಂಟು (೮೭೮-೮೭೯). ಇದೂ ವಿವಾದಾ ಸ್ಪದವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳ ದಲ್ಲಿ ಅಧಮರಾಗವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಅಂತರಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಗಳು, ಶುದ್ಧರಿಷಭಧೈವತಗಳು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ—ಇವುಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಮಾಲವ ಗೌಡಜನ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ! ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನಂತೆ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ಯನ್ನು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿಯೆ ಸೇರಿ ಸುವುದುಂಟು. ಶಾಹಜಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತುಳಜನಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ.

ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಿಧ-ವರ್ಜ್ಯ; ಇದಕ್ಕೆ ಗೀತಠಾಯಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮತದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪುನರುಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ಈ ರಾಗವು ಇಂದು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದರ ಪ್ರಾರಂಭವು ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ ಇದರ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಪ್ರಮುಖರೆಲ್ಲರೂ ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನರು ಹೇಳಿದ ರೂಪವೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಹೀಗೆಯೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನ ಒಂದು ರಚನೆಯೂ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸನ 'ಹಸುಗಳ ಕರೆವ ಧ್ವನಿ' ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ಒಂದು ಸುಳಾದಿಯನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತುಳಜನೂ ಈ ಸುಳಾದಿಯನ್ನು ಇದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಗವು ಇಂದಿನ ಅಭೇರಿಯನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಕೀರವಾಣಿ (೨೧) ಜನ್ಯವಾಗಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ತ್ಯಕ್ತವಾಗಿ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಸ್ವರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

(೨೪) **ರೀತಿಗೌಲ**ವನ್ನು ಶ್ರುತಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ನವೀನರು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವನ್ನಾಗಿಯೇ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದುಂಟು ; ಅವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧರಿಷಭ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರಗಳು ಬರುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಾಗನಿಷ್ಠವಾದ ರಿಷಭಗಾಂಧಾರಗಳೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದ್ದೇ ಸರಿ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ನಿ-ತ್ರಯ (೮೯೧-೮೯೩).

ರೀತಿಗೌಲವು ರೀತಿ ಮತ್ತು ಗೌಲ ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಎರಡು ರಾಗಗಳು ಸೇರಿ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ರೀತಿಗೌಲವೆಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ಮೊದಲು ಕಾಣಸಿಗುವುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ ಇದು ಇಂದಿನ ವನಸ್ಪತಿ (೪) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಂಧಖಂಡಾರ್ಹವಾದ ಮಧ್ಯಮ ದರ್ಜೆಯ ರಾಗ, ನಿ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಸಪ್ತಗೌಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಿ-ತ್ರಯ, ಭೈರವಿಮೇಳ (೨೦) ಜನ್ಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತುಳಜನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವು ಉದ್ಧೃತವಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಘನರಾಗ, ನಾರೀರೀತಿಗೌಲ (೨೦)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಧ-ಲೋಪ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ.

ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಮತವೂ ಇದೇ ; ಈ ರಾಗವು ನಠಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ (೨೦) ಜನ್ಯ. ನಿ-ತ್ರಯ. ವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ. ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ಹೀಗೆಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ವೀಣಾಲಕ್ಷಣಕಾರನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನು ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಶ್ರೀ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ರೀತಿಗೌಲವು ನರ(=ನಠ)ಭೈರವಿಜನ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ತನ್ನ ನೀಲೋತ್ಪಲನಾಯಿಕೆ ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

(೨೫) **ಮಾಲವಶ್ರೀ**ರಾಗವು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿದೆ. ಸ-ತ್ರಯ. ರಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ (೯೦೭-೯೦೭).

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಮತದಂತೆ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಜನ್ಯವಾದ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ರಾಗ; ಸ-ತ್ರಯ. ರಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ. ಮಂಗಲಪ್ರದ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ಮತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಜನ್ಯ; ರಿಧಗಳು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ. ಸ-ತ್ರಯ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಮಾಲವಶ್ರೀಯು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಸಂಭೂತ. ರಿ-ವರ್ಜ್ಯ. ಮಂಗಳಪ್ರದ. ರಾಗಾಂಗ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ರಾಗಸಂಚಾರದ. ಕಟಕ. ಗೀತ. ಠಾಯಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಧ-ವರ್ಜ್ಯ. ರಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಮತದಲ್ಲಿ ರಿಷಭವು ಮಾತ್ರ ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಜ್ಯ. ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ವಕ್ರ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಮಾಳವಶ್ರೀಯನ್ನು ಖರಹರಪ್ರಿಯ(೨೨)ದಲ್ಲಿ ಷಾಡವಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ; ಅಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಧೈವತವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಿದೆ. ಈ ರಾಗವು ಇಂದು ಖರಹರಪ್ರಿಯಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಷಾಡವವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ.

(೨೬) **ಮಧ್ಯಮಾದಿ**ಯು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಅವಶೇಷ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ತನ್ನ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು. ಮಧ್ಯಮದ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸತ್ವ. ವಿಕೃತಪಂಚಮ ಪ್ರಯೋಗ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿತು. ಈ ರಾಗದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಸಂಭೂತ. ಮ-ತ್ರಯ. ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತ. ಶ್ರೇಯಸ್ಕರ (೯೨೦).

ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿಯು ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗದೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜದಲ್ಲೇ ಮೊದಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮಧ್ಯಮಾದಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವಾದ ಔಡುವಮಧ್ಯಮರಾಗವೆಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ವೆಂಕಟ

ಮಖಿಯು ಒಪ್ಪಿ ಇದು ಕೊಳಲುವಾದನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮನೋಹರವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥರು ಮಾತ್ರ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಷಡ್ಜ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಎಂಬ ಭಿನ್ನಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನೂ ಮೇಳವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯ ಇಂದಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ನಂತರದವರೆಲ್ಲರೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

(೨೭) **ಧನಾಶೀ**ರಾಗವು ಈಗ ಧನ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇದೂ ಶ್ರೀ ರಾಗಮೇಳಜನ್ಯವೇ ; ಸ-ತ್ರಯ, ವೈಣಿಕಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ (೯೩೬-೯೩೭).

ಧನ್ಯಾಶೀ, ಧನ್ಯಾಶ್ರೀ, ಧನ್ಯಾಸೀ, ಧನಾಸೀ, ಧನಾಸರೀ ಎಂದು ನಾಮಾಂತರಗಳಿರುವ ಈ ರಾಗವು ಬಹುಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗ್ರಾಮರಾಗ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಧನ್ಯಾಶಿಯನ್ನು ಶುದ್ಧಕೈಶಿಕಮಧ್ಯಮವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಮ-ನ್ಯಾಸ, ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದದವರೆಗೆ, ತಾರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮದವರೆಗೆ ಸಂಚಾರವ್ಯಾಪ್ತಿ, ರಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ, ಗನಿ-ಗಳು ದುರ್ಬಲ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೆ ರಿಷಭದೊಡನೆ ಅದರ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಧೈವತವನ್ನು ಲೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಔಡುವವಾಗಿ ಅದು ಗ್ರಾಮಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಸ-ತ್ರಯವಾಯಿತು.

ತನ್ನ ವಿಕಾಸದ ಕಡೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಧನ್ಯಾಸಿಯು ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೇಳಾಂತರಹೊಂದಿ ಇಂದಿನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಲಜನ್ಯ, ರಿಧ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ, ಶುಭಪ್ರದ ಎಂದು ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ನಂತರ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಮೇಳದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯದಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಧೈವತವನ್ನೂ ನಂತರ ಎಂಟನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಶುದ್ಧರಿಷಭವನ್ನೂ ಅದು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಧನ್ಯಾಸಿಯು ಪುನಃ ಸಂಪೂರ್ಣಸ್ವರ ಸಂಚಾರಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಂತರ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ಲೋಪವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು; ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಭೈರವೀಮೇಳಜನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತವು ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ವಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಧನ್ಯಾಸಿಯನ್ನು ಹನುಮತೋಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ

ಸಂಪೂರ್ಣ. ಎಂಬ ಇಂದಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯೂ ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರನೂ ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನೂ ಇದೇ ಮತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧನ್ಯಾಸಿಯು ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಈಗ ಪಡೆದಿರುವುದು ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ.

(೨೮) **ಭೈರವಿಯು** ಐದನೆಯ ಮೇಳ. ಇದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ—ಈ ಸ್ವರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈಗ (ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಧೈವತವೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇದರ ಮೇಲಾಂತರವನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು. ಗ್ರಹನ್ಯಾಸಗಳು ಷಡ್ಜ, ಧೈವತವು ಅಂಶ; ಸ-ವಾದಿ, ಪ-ಸಂವಾದಿ ; ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ- ಅನುವಾದಿಗಳು. ಹೀಗೆ ಈ (ಮತ್ತು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಮುಂದೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಲಾಪನಾವಿಧಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ) ಲಕ್ಷಣವು ಆಂಜನೇಯ ಮತಾನುಸಾರಿಯಾದುದು (೯೫೨-೯೫೭).

ಆಂಜನೇಯಮತವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಮೇಳಕರ್ತ ವೆಂದೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ, ಸ್ವರದ್ರವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಯು ಇರಬಹುದೇ, ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಧೈವತವನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡರೆ ಇದನ್ನೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂಗಜನ್ಯವಾಗಿ ಏಕೆ ಪಡೆಯಬಾರದು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲೋಸುಗ ಆಂಜನೇಯನು ದೇಶೀ ರಾಗಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದನೆಂದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲಾದಿಗಳು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ರಿಯಾಯತಿಗೆ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಅರ್ಹವಾಗಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇಲ್ಲಿ ಆಂಜನೇಯ ನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ : 'ಸರ್ವತ್ರ ದೇಶೀಗತರಾಗವ್ಯಂದೇ ಶ್ರೀಮದ್ ಹನೂಮಾನ್ ನಿಯಮಂ ನ ವವ್ರೇ.' ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹನೂಮಂತನದೆಂದು ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ:

> **ಯೇಷಾಂ ಶ್ರುತಿಸ್ವರಗ್ರಾಮಜಾತ್ಯಾದಿ ನಿಯಮೋ ನ ಹಿ ।**
> **ನಾನಾದೇಶಗತಿಚ್ಛಾಯಾದೇಶೀರಾಗಾಸು ತೇ ಸ್ಮೃತಾಃ ॥**

ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗಳ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಸಾರಾಂಶ. ಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತದ ಸಂಚಾರವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಇಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಆಂಜನೇಯನ ಮತವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭೈರವಿಯು ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ರಾಗ, ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನ ದಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಇದನ್ನು ದೇಶೀಯರಾಗವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಏನೂ ದೊರಕದು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಆಂಜನೇಯನೊಬ್ಬನು ಭೈರವಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ದ್ದಾನೆಂಬುದೂ ಸಂದೇಹವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಭೈರವಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಗ್ರಾಮಾನಂತರ

ಯುಗದ್ದು ; ಆದುದರಿಂದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕಲ್ಲಿನಾಥರು ಸ್ಮರಿಸುವ ಆಂಜನೇಯನು ಇವನಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭೈರವಿಯ ಆಲಾಪನೆಗೆ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಕೊಡುವ ವಿವರ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನಗಳಾದರೂ ಅರ್ವಾಚೀನವಾದವುಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಗ್ರಾಮದ ವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಾಗಗಳೆಲ್ಲ ದೇಶೀ ಎಂದೇ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆದುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮ-ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತವೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹನೂಮಂತನು ಹೇಳಿರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ರಿಯಾಯಿತಿಯನ್ನು ಗಾನಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ದೇಶೀಮಯವೆ ಆದಾಗ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೈಪರೀತ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ—ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಆಂಜನೇಯನ ಹೆಸರನ್ನು ಗ್ರಂಥಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಆಂಜನೇಯನೆಂಬ ಚಾರಿತ್ರಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ.

(೨೯) **ಜಯಂತಸೇನಾ**ರಾಗಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸವಿದ್ದರೆ ಅದು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಈ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತವೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಕಪ್ರಮಾಣವೆಂದೂ ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಈ ರಾಗವು ಭೈರವೀಮೇಲದ್ದು, ಮ-ತ್ರಯ, ರಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವ (೯೭೭-೯೭೮). ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಆದರೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತಸಹಿತವಾಗಿ, ಆದುದ ರಿಂದ ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಜನ್ಯವಾಗಿ, ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜನೂ ವೆಂಕಟ ಮಖಿಪ್ರಣೀತ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ, ಆದರೆ ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ; ಆದುದರಿಂದ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನು ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಇದನ್ನು ಖರಹರಪ್ರಿಯಮೇಳ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿನಿ-ತ್ಯಕ್ತವಾಗಿ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ತ್ಯಕ್ತ ವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯೂ ಇದನ್ನು ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ, ಆದರೆ ಸಗಮಪಧಸ- ಸನಿಧಪಮಗಸ ಎಂಬ ಔಡುವ-ಷಾಡವ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾಳವ ಶ್ರೀಛಾಯೆಯು ಇರುತ್ತದೆಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರನು ಇವರೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರನ್ನು ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ತ್ಯಾಗರಾಜನ ಕೃತಿಯೊಂದು (ವಿನತಾಸುತವಾಹನ) ಜಯಂತಸೇನ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿದೆ.

(೩೦) **ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ**ವೂ ಭೈರವೀಮೇಳಸಂಜಾತವೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಿ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೯೯೪-೯೯೫).

ಈ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವು ಬೇರೆಯವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. 'ನವೀನ'ನಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಸಾಲಂಗನಾಟೀ (೨೯) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಅಧಮರಾಗವೆಂದೂ ಸ-ತ್ರಯ ವೆಂದೂ, ಮ-ಲೋಪದಿಂದ ಷಾಡವವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಿನ್ನತೆ ಯನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಗಮನಿಸದಿರುವುದು ಸೋಜಿಗವೇ ಸರಿ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ನಲ್ಲಿಯೂ, ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರಾಗವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು

ಭಿನ್ನಷಡ್ಜವನ್ನು ಭೂಪಾಲ (೮) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ರಿ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಅದನ್ನು ಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದ—ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಲವಾಗಿಯೇ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ; ಸ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ನಿ-ನ್ಯಾಸ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಸ್ವರಗತಿ, ಎಡುಪು, ತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಥಮಯಾಮ ಗೇಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಭಿನ್ನಷಡ್ಜವು ಧೇನುಕ (೯) ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಧ-ವರ್ಜ್ಯ, ವಕ್ರ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ವರ್ಜ್ಯ ಎಂದು ಅದರ ಎರಡನೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಇದರ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನದೇ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣ ವಿದೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಧೇನುಕಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಪನಿಸ-ಸನಿ ಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಸನಿಪಮ ಗರಿಸ ಎಂಬ ಧ-ವರ್ಜ್ಯಸಂಚಾರವೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

ಭಿನ್ನಷಡ್ಜವೆಂಬುದು 'ಭಿನ್ನ' ಎಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ರಾಗವಾಗಿದೆ. ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಷಡ್ಜೋದೀಚ್ಯವತೀಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ರಿಪ-ಹೀನ, ಧ-ಅಂಶ, ಗ್ರಹ, ಮ-ನ್ಯಾಸ, ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಸಹಿತ ಎಂಬುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ. ಇದರಲ್ಲಿನ ರಿ-ಲೋಪ, ನಿಷಾದದ ಕಾಕಲೀತ್ವಗಳು ಕಡೆಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ರಾಗವು ಹೇಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತೆಂಬುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು.

(೩೧) **ಹಿಂದೋಲವಸಂತವು** ಭೈರವೀಮೇಳಸಂಭೂತ, ಸ-ತ್ರಯ (೧೦೧೧-೧೦೧೨). ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲರು ಈ ಹೆಸರಿನ ರಾಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಹಿಂದೋಲ (೨೦) ಮೇಳಜನ್ಯವಾದ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯವಾದ ವಸಂತರಾಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ದೇಶೀಹಿಂದೋಲವೆಂದು ಹಿಂದೋಲಜನ್ಯವಾಗಿ, ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಮಾಲವಗೌಡಜನ್ಯವಾದ ವಸಂತದಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಲೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಇದನ್ನು ಹಿಂದೋಲವಸಂತವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೋಲವಸಂತವು ಆಹರಿ (೨೧) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಇದೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರ ವೇಳೆಗೆ ಇದು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ಕೈಶಿಕಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭೈರವೀ ಮೇಳಜನ್ಯವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸರ್ವದಾ ಗೇಯ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು, ವಕ್ರಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಯಿತ್ತ, ತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸೂಳಾದಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ರೀತಿಗೌಳ (೨೦) ಮೇಳಜನ್ಯ, ರಿ-ತ್ಯಕ್ತ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ವಕ್ರ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಇದನ್ನು ನಠಭೈರವಿ (೨೦) ಮೇಳದಲ್ಲಿ

ಜನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ ; ರಿ-ವರ್ಜ್ಯವಾಗಿ ಧ-ತ್ರಯವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

(೩೨)**ಹಿಂದೋಲವು** ಭೈರವೀಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ರಿಪ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ (೧೦೨೪-೧೦೨೪).

ಈ ರಾಗವು ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ ; ಷಾಡ್ಜೀ, ಗಾಂಧಾರೀ, ಮಧ್ಯಮಾ, ಪಂಚಮೀ, ನೈಷಾದೀ ಎಂಬ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಸ-ತ್ರಯ ; ಕಾಕಲೀಸಹಿತ; ಅದು ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ಲೋಪವನ್ನು ಬಹುಕಾಲ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದು ಕೌತುಕದ ವಿಷಯ. ನಂತರ ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಲಕ್ರಮ ದಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಧೈವತದ ಬದಲು ಪಂಚಮವನ್ನು ಲೋಪಮಾಡಿ ಕೊಂಡಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೋಲವು ಇಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ, ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತ ಔಡುವವಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನೂ ಅದನ್ನು ಅದೇ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿ ರಿಪ-ತ್ಯಕ್ತವಾಗಿಸಿ ಇಂದಿನ ರೂಢಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು 'ರಿಪಹೀನೋ, ಮಾಂಶಃ, ಸಾಂತಗ್ರಹಃ' ಎಂದರೂ ವಸಂತ (೧೫) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ತುಂಬಾ ಅನುಪ ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಹಿಂದೋಲವನ್ನು ಭೈರವಿ (೨೦) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ ವೆಂದೂ ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತವೆಂದೂ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಸು ತ್ತಾರೆ; ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಗೀತ, ಠಾಯೆಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಕರ್ತೃ—ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಯೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಾಗವು ಈಗ ರೂಢಿಸಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಹಿಂದೋಲವೆಂಬ ಭಾಷಾರಾಗದಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಹಿಂದೋಲ ವೆಂಬುದೊಂದು ರಾಗವು ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ವಸಂತವೆಂದು ಪೂರ್ವಾ ಚಾರ್ಯರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಜನ್ಯವನ್ನು ಮಾರ್ಗಹಿಂದೋಲವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡು ರಾಗಗಳೂ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಅಚ್ಚರಿಯೇ ಸರಿ.

(೩೩) **ಭೂಪಾಲ**ರಾಗವೂ ಭೈರವೀಮೇಳದ್ದೇ ; ಸ-ತ್ರಯ ; ಮನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವ (೧೦೪೦-೧೦೪೧).

ಇದರ ಮಾತೃಸ್ಥಾನವಾದ ಗ್ರಾಮರಾಗವು ತ್ರವಣಾ, ಅದರ ಜನ್ಯವಾದ ಡೊಂಬಕೃತಿ, ಇವೆರಡೂ ಸಮಸ್ವರ-ಸಮಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ರಾಗಗಳು : ರಿಪ-ಹೀನ, ಮಂದ್ರತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೆ ಸಂಚಾರ, ಧ-ತ್ರಯ, ಧ-ಕಂಪಿತ ; ತ್ರವಣಾರಾಗವು 'ಭಿನ್ನಷಡ್ಜಸ್ಯ ಭಾಷಾ, ಧನಿ-ಭೂಯಸೀ, ಧನಿಸ್ಯೈರ್ವಲಿತಾ, ಧಾಂಶಗ್ರಹನ್ಯಾಸಾ, ರಿಪೋಜ್ಝಿತಾ, ಗಮ-ದ್ವಿಗುಣಿತಾ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರಧೈವತಾ.'

ಡೊಂಬಕ್ರಿಯೆಯು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ 'ಡೊಂಬಕ್ರಿಯಾ ಭೂಪತಿ ನೋಪದಿಷ್ಟಾ', 'ಭೂಪಾಲಪಾಲಕೇನೋಕ್ತಾ ಭೂಪಾಲೀ' ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಭೂಪಾಲೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ಭೂಪಾಲಕನು ಯಾರೋ ತಿಳಿಯದು. ಈ ಭೂಪಾಲಿಯನ್ನು ತ್ರಿಷಡಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಸ-ತ್ರಯ, ಮನಿ-ವರ್ಜಿತಾ' ಎಂದು ಮಾಧವಭಟ್ಟನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ರಿ-ವರ್ಜನವೂ ಉಂಟೆಂದು ಕುಂಭಕರ್ಣನೂ, 'ಕೈಶ್ಚಿತ್ತು ರಿಪ-ಹೀನೇಯಂ ಔಡುವಾ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾ' ಎಂದು ಚತುರದಾಮೋದರ, ಶ್ರೀಕಂಠರೂ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಹೀನತ್ವ, ರಿಪ-ಲೋಪತ್ವ ಗಳ ಸಂದಿಗ್ಧಸ್ಥಿತಿಯು ಒದಗಿತ್ತು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದು ರಿಪ-ಹೀನತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡು ಮನಿ-ಹೀನತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇದನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡ ರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ಹೃದಯನಾರಾಯಣದೇವ, ವೆಂಕಟ ಮಖಿ, ಅಹೋಬಲ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲರೂ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಆಮೇಲೆ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ಭೂಪಾಲ, ಭೂಪಾಲೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಗುರಿದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ ಶುದ್ಧಧೈವತ ಗಳನ್ನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಭೂಪಾಲ ಎಂದೂ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ-ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಧೈವತಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭೂಪಾಲೀ ಎಂದೂ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಭೂಪಾಲವು ಪುನಃ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ ಈ ಯಮಳಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಯಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಶ್ರೀಕಂಠ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತರುಗಳು ಭೂಪಾಲಿಯನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯವೆಂದು ಹೇಳು ತ್ತಾರೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಮೇಳ(ಅ)ವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಲೋಪ ದಿಂದಾದ ಔಡುವವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕರ್ತೃ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರ—ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಭೂಪಾಲವನ್ನು ಎಂಟನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಲೋಪದಿಂದಾದ ಔಡುವಜನ್ಯವೆಂದೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ಮಾತ್ರ ಇದೇ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆದರೆ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭೂಪಾಲಿಯು ಪಂಚಶ್ರುತಿ ರಿಷಭಧೈವತಗಳ ಸಮೇತವಾಗಿ, ಮನಿ-ಲೋಪದಿಂದ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರಸಹಿತವಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಹೃದಯನಾರಾಯಣದೇವ ಮತ್ತು ಸೋಮನಾಥರುಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಇದು ಭೂಪಾಲೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಯಮನ್ ಥಾಟ್‌ದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ನಿಂತಿದೆ. ಮೋಹನವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರಾಗರತ್ನಾಕರ, ಚತ್ವಾರಿಂಶ ಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣಾಕಾರನಾದ ನಾರದ, ಇವರುಗಳಿಂದ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟ ನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರಿಂದಲೂ ಅರವತ್ತೈದನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದಿದೆ. ಮೋಹನವು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ

ಮೇಳಜನ್ಯವಾಗಿ, ಮನಿ-ಲೋಪದಿಂದಾದ ಔಡುವವೆಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿಂದು ಬಹುಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು, ರಾಗಲಕ್ಷಣ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಇವೆಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರಾಗವು ಹೀಗೆಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

(೩೪) **ಶಂಕರಾಭರಣವು** ಆರನೆಯ ಮೇಳ. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳಕರ್ತವಾಗಿ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಜನ್ಯರಾಗ ಸಮೃದ್ಧವೂ ಆಗಿರುವ ರಾಗವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸ-ತ್ರಯ (೧೦೫೬-೧೦೫೮).

ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಕ್‌ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಾಂಗವೆಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅಷ್ಟೆ, ವರ್ಣಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಮಾದಿಯಲ್ಲಿನ ಮಂದ್ರಸ್ವರವನ್ನೇ ಮುದ್ರಿತ ಗಮಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬೇರೆ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಈ ರಾಗವು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ ಅದು ಶಂಕರಾಭರಣವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಭಟ್ಟಮಾಧವ, ಶ್ರೀಕಂಠರವರುಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಮತಂಗ-ಆಂಜನೇಯರಿಂದಲೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳದ ಸ್ಥಾನವು ದೊರೆತುದು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ. ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಲದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಸಂಬಂಧದ ಪೂರ್ವಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ ಅಧಮಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯ ವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಸಾಮಂತರಾಗದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸಾಮಂತರಾಗದಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಛಾಯೆಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಶಂಕರಾಭರಣವು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಂತವೂ ಪಂಚ ಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಛಾಯಾಂತರವು ಉಂಟಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಶಂಕರಾಭರಣದ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಾ ವತಿ ರಾಗದೊಡನೆ ಇಂತಹ ಛಾಯಾಂತರವನ್ನು ಮುದ್ರಿತ ಗಮಕರಹಿತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಹಿತವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣವು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ; ಕೇದಾರ(೨೯) ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ, ನಟ್ಟನಾರಾಯಣಸುತನಾಗಿ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕಸಹಿತವಾಗಿ ರಾಗಮಾಲಾ ದಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ(೨೯)ವೇ ಆಗಿದೆ; ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಸಾಯಂ ಗೇಯವಾಗಿ ರಾಗವ್ಯವಹಾರತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನ ರಾಗವಿಬೋಧದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಉಷಃಕಾಲಗೇಯ, ಮಲ್ಹಾರಿಮೇಲ (೨೯) ಜನ್ಯ ಎಂದಾಗಿದೆ. ಶಾಹಜಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು ಮತ್ತು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವು ಸ್ವಮೇಳಜ (೨೯), ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಎಂದು ಉಕ್ತವಾಗಿ ರಾಗಾಲಾಪನ ಕ್ರಮ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಖಂಡಿಕೆಗಳಿಂದ

ಕೂಟದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣವೆಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿ, ಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯಾದಿ ಅರ್ವಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಈ ನಿರೂಪಣೆಯೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾರೆ.

(೩೫) **ಆರಭಿ**ರಾಗವು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳಸ್ಥವಾದುದು, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೧೦೭೪-೧೦೭೫).

ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಆರಭಿಯು ಶಂಕರಾಭರಣಜನ್ಯವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯಾದಿ ಅರ್ವಾಚೀನರು—ಇವರುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಉಪಲಬ್ಧಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ಆರಭಿರಾಗದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

(೩೬) **ಪೂರ್ವಗೌಲ**ವು ಇದೇ ಮೇಳದ್ದು, ಸಂಪೂರ್ಣ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ (೧೦೮೮-೧೦೮೯).

ಇದನ್ನು ಕೇದಾರಗೌಲವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪಾದರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪೂರ್ವಗೌಲ ಮತ್ತು ಕೇದಾರಗೌಲಗಳೆರಡನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದು ಉಳಿದಿದೆ.

ಪೂರ್ವಗೌಡಕ್ಕೆ ದೇಶವಾಲಗೌಡವೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯನಾಮವಿದ್ದಿತೆಂದು ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿಯು ಕುಂಭಕರ್ಣನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಮತದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದ ಭೇದವು ಅತ್ಯಲ್ಪ: ತುರುಷ್ಕಗೌಡವನ್ನು ಷಡ್ಜಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಆಂದೋಲಿತ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅದು ಕೇದಾರಗೌಡವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಶವಾಲಗೌಡವಾದರೆ 'ಗ್ರಹವಿರತಿನಿಷಾದಃ ಕಂಪ್ರಷಡ್ಜೋ ರಿಪಾಭ್ಯಾಂ ರಹಿತನಿಜಶರೀರಃ' ಪೂರ್ವಗೌಡವಾದರೆ 'ನಿಧಗಸ-ಬಹುಚಾರಸ್ತಾಡಿತಃ ಸರ್ವಸಾದಿಸ್ವರನಿಜಭವನಃ' ಈ ನಾಲ್ಕೂ ರಿಪವರ್ಜಗಳೇ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನಕಗಳೇ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾಸುತ್ತ ನಡೆದು ಪೂರ್ವಗೌಡ=ದೇಶವಾಲಗೌಡ=ಕೇದಾರಗೌಡ ಎಂಬ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕರಣಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು.

ದೇಶವಾಲಗೌಡದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾಂಶ, ಆಂದೋಲಿತ-ಸ, ರಿಪ-ತ್ಯಕ್ತ ಔಡುವ ಎಂದು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನು ಉಪಲಬ್ಧ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ವೇಮಭೂಪಾಲ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಮದನಪಾಲ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ—ಕೆಲವು ವೇಳೆ ನಿ-ತ್ರ್ಯಯವನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತ—ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೇದಾರಗೌಡವು ದೇಶವಾಲಗೌಡಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯನಾಮವೆಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ವಗೌಡ-ದೇಶವಾಲಗೌಡ-ಕೇದಾರಗೌಡಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇದ್ದುದು ಸುಮಾರು ಹದಿ

ನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೇಶವಾಲಗೌಡ-ಕೇದಾರಗೌಡಗಳ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದೇಶವಾಲಕೇದಾರವೆಂಬ ರಾಗವೊಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹಮ್ಮೀರನು 'ಕರ್ಣಾಟಗೌಡ ಏವ ಆಂದೋಲಿತಃ ಷಡ್ಜೇ ರಿಪ್ರೋಜ್ಝಿತಃ' ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕೊಡುವ ದೇಶವಾಲಗೌಡ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ—ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಗಮಕಾನ್ವಯ ಭೇದದಿಂದ ಈ ರಾಗಯಮಳದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪೃಥಕ್ತ್ವತೆ, ನಂತರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಣ—ಹೀಗೆ ವಿಕಾಸಕ್ರಮವು ನಡೆಯಿತು.

ಇನ್ನು, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಪೂರ್ವಗೌಲವನ್ನು ಸಾರಂಗನಾಟ(೨೯)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾದ ಅಧಮರಾಗವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವಗೌಡವನ್ನು ಸೋಮನಾಥನು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನಗೇಯ, ಮಲ್ಹಾರಿ(೨೯) ಮೇಳಜನ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಾದರೋ ಇದು ನಿ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಶುದ್ಧಗೌಳಮೇಳಜನ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮೇಳಕರ್ತವರ್ಣನಾವಸರದಲ್ಲಿ ಗೌಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಶುದ್ಧಗೌಳವನ್ನಲ್ಲ; ಇಡೀ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಗೌಳವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲವಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗೌಳವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮೇಳವೆಂದು ಹೇಳಿದವನು, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೌಡಿಯು ಮಾಲವಗೌಲವೆಂಬ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲವೆ ? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳವನ್ನು ಶುದ್ಧಗೌಳವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಹೀಗೆ ಶುಚಿಗೌಳವೆಂಬ ಮೇಳವೊಂದನ್ನು ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದನು. ಛಾಯಾಗೌಲ, ರೀತಿಗೌಲ, ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಲ, ದ್ರಾವಿಡಗೌಲ, ತುರುಷ್ಕಗೌಲ—ಮುಂತಾದ ಗೌಲನಾಮಾಂಕಿತ ರಾಗಗಳಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಲೆಂದು ಇದನ್ನು ಶುದ್ಧವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಶುದ್ಧಗೌಲವೇ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾಲವಗೌಡವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಬೇಕು. ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜನೂ ಪೂರ್ವಗೌಲ ವನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ, ಸ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಆಯಿತ್ತ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳ ಖಂಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೆ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ವಾಚೀನರು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಪೂರ್ವಗೌಳಕ್ಕೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು, ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳು, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಗ-ಲೋಪ—ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

(೩೭) **ನಾರಾಯಣಿ** ರಾಗವು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳಜನ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ (೧೧೦೩-೧೧೦೪).

ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯ. ಅವನಲ್ಲಿ ನಾರಣೀ ಎಂಬುದು ಸಾರಂಗನಾಟಿ (೨೯) ಜನ್ಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ರಾಗ ; ಇದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾರಾಯಣೀ ಎಂಬುದು ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಅಧಮ ರಾಗ. ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಿಷಭತ್ಯಕ್ತ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಇದನ್ನು ಕೇದಾರ (೨೯) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಉಷಃಕಾಲ ಗಾನಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗದ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ರಾಗಸಾಗರವು ನಾರಾಯಣೀರಾಗಮೂರ್ತಿಯ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಂತೆ ಇದು ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯) ಮೇಳಜನ್ಯ, ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮತದಲ್ಲೂ ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಉಪಾಂಗ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಗ-ಗ್ರಹ, ಪ್ರಾತಃ ಗಾನಯೋಗ್ಯ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಇದನ್ನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಪೂರ್ಣ, ಗ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಪ್ರಾತಃಕಾಲಗೇಯವಾದುದು, ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ನಾಮಾವಲಿಯೊಂದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಹೋಬಲನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಇದು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳದಲ್ಲಿ ಧ-ನ್ಯಾಸಾಂಶ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ವರ್ಜ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ ಮತ್ತು ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರರ ಕಾಲದಿಂದ ಇದು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ (೨೮) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ವರ್ಜ್ಯ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ವರ್ಜ್ಯವಾಗಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವು ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೂ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ವರ್ಜ್ಯ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ವರ್ಜ್ಯ, ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಗವು ಈಗ ಹರಿಕಾಂಬೋಜಿಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾಗಿದೆ.

(೩೮) **ನಾರಾಯಣದೇಶಾಕ್ಷಿ**ಯು ಶಂಕರಾಭರಣದ ಮೇಳವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಗ-ತ್ರಯ (೧೧೨೦-೧೧೨೧).

ಈ ರಾಗದ ಹೆಸರು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥರುಗಳು ಇದನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ನಿರೂಪಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದನ್ನು ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯) ಜನ್ಯ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಹಜಿ ತುಳಜರೂ ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಅಟತಾಲಪ್ರಬಂಧದ ಧ್ರುವ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದನ್ನು ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಉಪಾಂಗಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ, ನಿ-ತ್ಯಕ್ತ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ಲೋಪ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಇದನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಸಿದ್ದರೂ ಆರೋಹ-ಅವರೋಹಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಮಾತ್ರ ನಾರಾಯಣದೇಶಾದಿ ಎಂಬ ರಾಗವನ್ನು ನರಭೈರವಿ (೨೦)

ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಾರಾಯಣದೇಶಾಕ್ಷಿಯೇ ಹೌದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿದೆ.

(೩೯) **ಆಹರಿ**ಯು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳವುಳ್ಳ ರಾಗ. ಅದು ಇಂದಿನ ಕೀರವಾಣಿ (೨೧) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗುತ್ತದೆ ; ಸ-ತ್ರಯ, ಸ-ವಾದಿ, ಪ-ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಥವಾ ರಾಗಾಲಾಪನವಿಧಾನವನ್ನು ಅಂಜನಾ ನಂದನ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ, ಎಂದರೆ ಆಂಜನೇಯಸಂಹಿತೆಯಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (೧೧೩೫-೧೧೩೮). ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಆಂಜ ನೇಯನಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರೋ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಮಾತ್ರ ಈ ಮತವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದನೋ ಅಥವಾ ಗ್ರಂಥಗೌರವಕ್ಕೆಂದು ಆಂಜನೇಯನ ಹೆಸರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಆಚಾರ್ಯರು ಯಾರೂ ಆಹರೀ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಇಂದಿನ ಕೀರವಾಣಿ (೨೧) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದನ್ನಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯ, ಉತ್ತಮ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ದಿನದ ಕಡೆಯ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಇದರ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಆದರೆ ರಾಗನಾಮಕ್ಕೆ (ಆಹೇರಿಯ ಬದಲು) ಆಭೇರೀ ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ. ಸೋಮನಾಥನು ಆಹರಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಆಭೀರನಾಟವೆಂಬ ಮೇಳವನ್ನು ಇದೇ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಆಹರಿ, ಆಭೀರ ಎಂಬುದು ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳೋ ಈ ರಾಗದ ವಿಕಾಸದ ಕವಲು ಹಾದಿಯೋ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಆಹರಿಯನ್ನು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳ(೨೧)ವನ್ನಾಗಿಸಿ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ವಾದೀ, ಪ- ಸಂವಾದೀ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿ ಮತ್ತು ರಿಧ-ಅನುವಾದಿ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಾದವು. ಮೊದಲನೆಯದು ನಿಷಾದವು ಕಾಕಲಿಯಿಂದ ಕೈಶಿಕಿಗೆ ಇಳಿದು ರಾಗವು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾದುದು. ಹೀಗಾದಾಗ ಅದು ಜನ್ಯವೂ ಆಯಿತು. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಹರಿಯು ನಾರೀರೀತಿಗೌಲ(೨೦)ದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂಗ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಬಹು ಶ್ರವಣರಮ್ಯ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಟಕ್ಕಭಾಷಾ, ಭೈರವೀ ಮೇಳ (೨೦) ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರೂ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಹತ್ತೊಂಬ ತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ರಿಷಭವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಯಿಂದ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಗೆ ಇಳಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹನುಮತೋಡಿ(೮)ಗೆ ಮೇಳಾಂತರವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಜನ್ಯವೇ.

ಹೀಗೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೂ ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ. ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ಆಹರಿಯನ್ನು ಹನುಮತೋಡಿಜನ್ಯ. ಸಂಪೂರ್ಣ. ಸ-ತ್ರಯ. ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ. ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇಂದು ಆಹರಿಯು ಅಪರೂಪರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರಾಗಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವನ್ನುಳಿದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಈ ರಾಗವು ತನ್ನ ವಿಕಾಸಕ್ರಮದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಿಂದಲೂ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಚಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

(೪೦) **ಆಭೇರೀ** ರಾಗವು ಆಹರೀಮೇಳಜನ್ಯ. ಸಂಪೂರ್ಣ. ಸ-ತ್ರಯ (೧೧೫೩-೧೧೫೪).

ಆಭೀರೀ ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೇಶಸೂಚಕನಾಮ. ಆಭೀರರು ತಮ್ಮ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗವು ಆಭೀರೀ ಆಯಿತು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮತಂಗನು ಇದನ್ನು ಪಂಚಮವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದ ಭಾಷಾರಾಗವಾಗಿ, ರಿಗ-ರಹಿತವಾಗಿ, ಲಲಿತವಾದ ಸ್ಫುರಿತಗಮಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂದು ಕಶ್ಯಪನಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾನ್ಯದೇವನು ತನ್ನ ಸರಸ್ವತೀಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರದಲ್ಲಿ ಆಭೇರಿಯು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ವಾಜಪೇಯಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಹೃಷ್ಯಕಾಮೂರ್ಛನಾಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವರುಗಳು ಇದನ್ನು ಮಾಲಾ (= ಮಾಲವ) ಪಂಚಮಸಂಭೂತವೆಂದು ತಿಳಿದು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆಭೀರಿಯು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಭೇರಿಯಾಗಿ ನಾಮಾಂತರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉಚ್ಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸುಲಭವೂ ಸಂಭವನೀಯವೂ ಹೌದಷ್ಟೆ. ಆಭೇರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ದೊರೆಯುವುದು ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನಲ್ಲಿ. ಅವನು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸ-ತ್ರಯ, ದಿನಾಂತ್ಯಗಾನಯೋಗ್ಯ ಎಂದೂ ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧನಾಟದ ಸ್ತ್ರೀಪರಿವಾರದ ಸದಸ್ಯರಾಗವಾಗಿ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಹೇರೀ-ಆಭೇರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪಾಠಾಂತರವು ಇಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ನಂತರದ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಸೋಮನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು—ತ್ರಿಶ್ರುತಿಧೈವತವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಯಾಗಿಯೂ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಕಲಿಯಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆಭೀರ(೨೩)ಮೇಳವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು, ಗ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಸ-ನ್ಯಾಸ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರದೋಷಗೇಯವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ನಂತರದ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದರ ಧೈವತವು ಪುನಃ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಯಾಗಿ, ನಿಷಾದವು ಕಾಕಲಿಯಾಗಿ, ಆಹರಿ (೨೧) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ,

ಸ-ತ್ರ್ಯಯ ಎಂದು ವ್ಯವಹೃತವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಮುಕ್ಕಾಲುಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಪುನಃ ಅದಕ್ಕೆ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಧೈವತ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳನ್ನೆ ಹೇಳಿ ಭೈರವೀ (೨೦) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಆಭೇರೀರಾಗದ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಸಿದ್ಧಿಯು ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಆಭೇರಿಯನ್ನು ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ವರ್ಜ್ಯವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದೂ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ತ್ಯಕ್ತ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ ಎಂದೂ ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ 'ಆರಭಿಛಾಯೆಯುಳ್ಳದ್ದು' ಎಂಬ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಯೂ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರನು ಆರೋಹ ದಲ್ಲಿ ರಿಧ-ಲೋಪವಾದ ಸ-ತ್ರ್ಯಯ ರಾಗವೆಂದೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ ವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಭೇರಿಯು ಇಂದು ದೀಕ್ಷಿತರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.

(೪೧) **ವಸಂತಭೈರವಿ**ಯು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವೆನ್ನುವ ಮೇಳ ಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟನೆಯದು ; ಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವೆಂಬ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಇಂದಿನ ವಕುಳಾಭರಣ (೧೪) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಪಂಚಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಲ್ಪ (೧೧೭೧-೧೧೭೩).

ಈ ರಾಗವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಕ್ಷಿತಿಜದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ, ಸಾಧಾರಣವಾದ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಅನೇಕ ಹೊಸರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ–ಸಂಗೀತೇತರ ಮೂಲ ಗಳಿಂದ ಬಂದಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ನವೋದಯವನ್ನು ಪಡೆದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಹರಿ, ಮುಖಾರಿ, ದೇಶಾಕ್ಷಿ, ವಸಂತಭೈರವಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ವಸಂತಭೈರವಿಯನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಇಂದಿನ ವಕುಳಾ ಭರಣಮೇಳ(೧೪)ಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿಸಿ ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಪ-ಹೀನ, ಷಾಡವ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಚತುರ ದಾಮೋದರನು ವಸಂತಭೈರವಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನೇ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಪ-ಹೀನ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಉಷಃಕಾಲಗೇಯ. ರಾಗ ಸಾಗರವು ಈ ರಾಗಮೂರ್ತಿಯ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಳ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಅಲ್ಪಪಂಚಮ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ—ಆದರೆ ವಾತಾತ್ಮಜನ್ಮನಾದ ಆಂಜನೇಯನಿಂದ ಪ್ರಣೀತವಾದುದು !

ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಜನ್ಯತ್ವಸಂದೇಹಃ ಜಾಯತೇ ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮವು ವ್ಯವಹಾರ ಕ್ರಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯತ್ವವು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೋ ತಿಳಿಯದು : ಈ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಪೈಕಿ ಯಾರೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯತ್ವಸೂಚಕಗಳಾದ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ, ಷಡ್ಜಪಂಚಮಪ್ರಯುಕ್ತಿ—ಇಂತಹ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶಾಹಜಿ ತುಳಜರು. ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ ಎಂಬ ನೇರವಾದ ಸಂಚಾರವಿಲ್ಲ; ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ ಲೋಪ ಎಂದು ಹೇಳಿ ತಾನದ್ದ ತಾನ. ಠಾಯ. ಪ್ರಯೋಗ, ಗೀತ—ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹದಿನೆಂಟು-ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ವಾಟೀವಸಂತಭೈರವೀ ಎಂಬ ಮೇಳ (೧೪). ಸಂಪೂರ್ಣ. ಅಲ್ಪ-ಪ. ಸ-ಗ್ರಹ. ಸಾಯಂಗೇಯವಾದುದು. ಗೋವಿಂದಾ ಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಧ-ತ್ರಯ. ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ-ಲೋಪ. ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ವಕ್ರಪೂರ್ಣ: ವಕುಳಾ ಭರಣ (೧೪) ಜನ್ಯ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣ. ಆದರೆ ಧೈವತವು ಗ್ರಹಸ್ವರ ಮಾತ್ರ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನೂ ಈ ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಯೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸು ತ್ತಾನೆ.

(೪೨) **ಸಾಮಂತರಾಗವು** ಒಂದು ಮೇಳವೇ. ಷಡ್ಜ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡು ಇಂದಿನ ಚಲನಾಟಮೇಳ(೩೬)ಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿದೆ. ಇದರ ಉಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ ಸ-ತ್ರಯ, ಸ-ವಾದಿ, ಪ-ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು; ಸಂಪೂರ್ಣ. (೧೮೦-೧೮೩). ಇದರಿಂದ ಸಾಮಂತ- ನಟ್ಟಾರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವೇ ಉಳಿಯದೆ ಹೋಗುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತರು ಕೊಡುವ ವರ್ಣನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ರಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಅಂತರ-ಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮೇಳವನ್ನು ಸಾಮಂತವೆಂದೂ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮೇಳವನ್ನು (ಶುದ್ಧ) ನಾಟ ವೆಂದೂ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ಪೃಥಕ್ಕರಣವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದರು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಇವೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದರು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ ಇದು ಉತ್ತಮ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ದಿವಸ ಚರಮಯಾಮಗೇಯ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಗೌಲಮೇಲ(೩೪)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಯುಕ್ತವೆಂದೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷಾಂಗವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಈ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು

ತ್ತದೆ.

ಸೋಮನಾಥನು ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಸಾಮಂತವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಲವನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಕೌಮುದಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕಂಠನೂ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ರಾಗಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕವೊಂದರೊಡನೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇವನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ರಿಷಭವು ಪಂಚಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಸಾಮಂತವು ಮೂವತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸದಿರುವುದು ವಿಸ್ಮಯಕರವಾಗಿದೆ. ಅವನಂತೆ ಇದು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ವಾದೀ, ಪ-ಸಂವಾದೀ, ನಿಗ-ವಿವಾದಿ, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿ: ಇದರಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಛಾಯೆಯಿದೆಯಂತೆ ! ಎಂದರೆ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತದ ಬದಲು ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತವೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದಿಗ್ಧಲಕ್ಷಣವು ತಪ್ಪಿ, ಎಂದರೆ ಸಾಮಂತವು ಭಾಷಾಂಗವಾಗಿದ್ದುದರ ಬದಲು ಉಪಾಂಗವಾದುದು, ಶಾಹಜಿ-ತುಳಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳ (೨೯)ಜನ್ಯ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹದಿನಾರರಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಈ ರಾಗವು ೩೬, ೩೪, ೩೦, ೨೯—ಈ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಳಿದು ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ಮೇಳಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅನಿಶ್ಚಿತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು: ಇದು ಮೂವತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾದ ನಾಗಾಭರಣದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆರೋಹ ಧ-ವಕ್ರ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಸರ್ವದಾಗೇಯ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಇದನ್ನು ನಾಗಾನಂದಿನಿ ಮೇಳ(೩೦)ದಲ್ಲಿಯೇ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಾಗವು ಈಗ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ.

(೪೩) **ಕನ್ನಡಗೌಲವು** ಸಾಮಂತಮೇಲದಲ್ಲಿ ನಿ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮ-ಲೋಪ ಎಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದೆ (೧೨೦೪-೧೨೦೫). ಪೂರ್ವಗೌಲರಾಗವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಗೌಲವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ರಾಗನಾಮಸೂಚಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಅವರುಗಳು ತಾವು ಕನ್ನಡಿಗರೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕರ್ಣಾಟ ಶಬ್ದದ ಬದಲು ಕನ್ನಡವೇ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕರ್ಣಾಟಗೌಡವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ಬಹುಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಗೌಡಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟ, ದೇಶವಾಲ, ತುರುಷ್ಕ

ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವುಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಗೌಡವನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಾಗವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾಡಿತವಾದ (ಆಹತಗಮಕವುಳ್ಳ?) ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ವೇಮಭೂಪಾಲ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತಲೂ ಅದರ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವು ಬೆಳೆಯಿತು; ಪಂಚಮವು ಯಾವಾ ಗಲೂ, ರಿಷಭವು ಕೆಲವು ವೇಳೆಯೂ ಲೋಪವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಮದನಪಾಲನು ಇದನ್ನು ರಾಗಾಂಗ, ರಿಪ-ವರ್ಜ್ಯ, ನಿ-ತ್ರಯ ಎಂದೂ, ಪಂಚಮವು ಮಾತ್ರ ವರ್ಜ್ಯವಾದರೆ ಕರ್ಣಾಟಗೌಡೀ ಎಂಬ ರಾಗವಾಗುತ್ತದೆಂದೂ ಆನಂದಸಂಜೀವನಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ನಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿ ಸಂಗೀತನಾರಾಯಣದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ದೇವನು ಪ-ಹೀನವಾದ, ನಿ-ತ್ರಯವಾದ ಇದು ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಡವೇ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲದ ಮಾಧವಭಟ್ಟನು ಪಂಚಮಲೋಪವನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ರಾಗಸಾಗರವು ಇದರ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಕೊಡು ತ್ತದೆ.

ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯವು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಮೇಲೆ ಕನ್ನಡಗೌಲವು ಒಂದು ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನೇ ತಳೆಯಿತು. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಅದನ್ನು ಸಾಮಂತ ಮೇಳಜನ್ಯ ವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದ, ಶ್ರೀಕಂಠ, ಸೋಮನಾಥ ಇತ್ಯಾದಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ ವಾಗಿಯೇ (೩೪) ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ, ಅದು ನಿಷಾದವನ್ನು ಕೈಶಿಕಿಗೂ, ಧೈವತ ವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಗೂ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ಘಂಟಾರವ, ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ, ಛಾಯಾನಾಟ (=ವರ್ಣನಾಟ), ತುರುಷ್ಕತೋಡಿ, ದೇವಕ್ರಿಯಾ, ಸಾಮಂತ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ನಿದರ್ಶನ. ಇವರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದು ನಿ-ತ್ರಯ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಿಧ-ಹೀನ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಮಾತ್ರ ಈ ರಾಗವು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳ(೨೨)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಉಪಾಂಗ, ನಿ-ತ್ರಯ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನೂ ಕ್ವಚಿದ್ ರಿಧ-ಹೀನತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳಿದರೆ ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಧ-ಲೋಪವೆಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ವಚಿದ್ ರಿಧ-ಹೀನತೆಯನ್ನು ಆದರೆ ಮೇಳತ್ವವನ್ನು (೩೪) ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಚಂದ್ರೋ ದಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ

ಶ್ರೀಮೇಳಜನ್ಯತ್ವ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಆರೋಹಾವರೋಹ ಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ಲಿಷ್ಟಸ್ವರ ಸಂಗತಿ, ಉಪಾಂಗತ್ವಗಳನ್ನೂ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ; ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸೂಳಾದಿಗಳ ಖಂಡಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಈ ರಾಗವು ಉತ್ಕಲದೇಶೀಯರಿಗೆ (ಎಂದರೆ ಬಿಹಾರ್ ದೇಶದವರಿಗೆ) ಅತಿ ಪ್ರಿಯವೆಂದುದನ್ನು ಇವನೂ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡಗೌಲವು ತನ್ನ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದಲೇ ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದು ಬೆಳೆದಿದೆ; ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ ಮತ್ತು ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಹೇಳಿರುವ ಖರಹಪ್ರಿಯಮೇಳ (೨೨) ಜನ್ಯ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಧ-ಲೋಪ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ವರ್ಜ್ಯ ಎಂಬ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದು ಇಂದು ನಿಂತಿದೆ.

(೪೪) **ಕಾಂಬೋದಿ**ಯು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುವ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತನೆ ಯದು; ಇಂದಿನ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದೆ; ಸ-ತ್ರ್ಯಯ (೧೨೧೮-೧೨೧೯).

ಈ ರಾಗವನ್ನು ಕಾಂಬೋಜಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಕಾಂಬೋದಿ ಮುಂತಾದ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಕಾಂಭೋಜದೇಶವು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿಗೆ ಬಹುಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ—ಉದಾ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ—ಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಕುದುರೆಗಳು ಆಮದಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ರಾಗವೂ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಬೃಹದ್ಭಾರತದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಕಂಬುಜದೇಶದಿಂದ(ಕ್ಯಾಂಬೋಡಿಯಾ) ಬಂದಿ ದ್ದರೆ ಕಾಂಬೋಜ, ಕಾಂಬೋಜೀ ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳು ದೇಶಸೂಚಕ ಅನ್ವರ್ಥ ಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಮತಂಗಕಶ್ಯಪಯಾಷ್ಟಿಕಾದಿಗಳು ಕಾಂಬೋಜೀ ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳು ಕಾಂಭೋಜೀ ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ನಾಮಭೇದದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವಿರದಿದ್ದರೂ, ಈ ರಾಗವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹರಿದುಬಂದುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಕಾಮೋದ, ಕಾಮೋದೀ ಎಂಬ ರಾಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ವಾಚೀನ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೂ ಕಾಂಬೋಜಿಗೂ ಬಹುಶಃ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಂಬೋಜಿಯ ಎರಡು ಸ್ರೋತಗಳು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಕಕುಭವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗ ದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಭಾಷಾರಾಗ; ಎರಡನೆಯದು ಮಾಲವಕೈಶಿಕವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವಿಭಾಷಾರಾಗ. ಕಕುಭಭಾಷಾಜನ್ಯವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಧ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣತೆ, ಸ-ಧ ಮತ್ತು ರಿ-ಪ ಎಂಬ ಯಮಳಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದ, ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿವೆ. ಯಾಷ್ಟಿಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮತಂಗನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತಂಗ, ಆಂಜ ನೇಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನ

ದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಂಭಕರ್ಣನೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾಲವಕೈಶಿಕಜನ್ಯವಾದ ವಿಭಾಷಾರಾಗವಾಗಿ ಇದು ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ರಿಧ-ಹೀನ (ಕಶ್ಯಪಮತದಲ್ಲಿ ರಿಪ-ಹೀನ), ಔಡುವ, ನಿ-ಬಹುಳ, ನಿಗಪ(ನಿಗಸ?)ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿ, ಹಿಂದೋಲ ಭಾಷಾತ್ವ ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಶ್ಯಪ, ನಾನ್ಯದೇವ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಂದ ಉದ್ಧೃತರಾದ ಮತಂಗ ಹಾಗೂ ಆಂಜನೇಯ, ಕುಂಭಕರ್ಣ ಮುಂತಾದವರು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇವೆರಡು ಸ್ರೋತಗಳೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದು ೨೯, ೨೮ ಈ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಇಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಂಬೋದಿ-ಕೇದಾರಗೌಳಗಳೆರಡೂ ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವಷ್ಟೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕಾಂಬೋದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳೂ ಕೇದಾರಗೌಳದಲ್ಲಿ ಲಘುಷಡ್ಜ ಲಘುಮಧ್ಯಮಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಈ ಬೇರ್ಪಡೆಗೆ ಕಾರಣ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಸ್ವರಯಮಳಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವದಿಂದ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಈ ಮೇಳಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಂಬೋದಿ-ಕೇದಾರಗೌಲಗಳು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವು ಹಿಂದುಮುಂದಕ್ಕೆ ತೂನೆದಾಡಿ ಮೊದಲು ಕಾಕಲಿಯಾಗಿಯೂ ನಂತರ ಕೈಶಿಕಿಯಾಗಿಯೂ ಆಮೇಲೆ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತುದು ಬಹು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕಾಂಭೋಜಿಯನ್ನು ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತವಾದ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯವಾದ, ಸಾಯಂಗೇಯವಾದ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಮೇಳ (೨೯) ರಾಗವಾಗಿ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ವರ್ಜ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕೇದಾರಮೇಳ(೨೯)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆದರೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ತ್ಯಕ್ತ ಮಾತ್ರವೆಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಸಹಿತವೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾಂಬೋಜಿಯ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಬೇರು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಕಲಿಯ ಬದಲು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದದ ಪ್ರಯೋಗವು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಂಡುಬಂದು ಈ ರಾಗದ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ದರ್ಶನವು ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಈ ಬಗ್ಗೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮತದಲ್ಲಿ ಕಾಂಬೋಜಿಯು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳ (೨೮), ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆದರೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ವಕ್ರಿತ. 'ವಕ್ರಿತಃ' ಎಂಬುದು ಈ ಗ್ರಂಥಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಪಪಾಠವಾಗಿದು 'ವರ್ಜಿತಃ' ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವು ಸಂಭವ

ನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಹರಿಕೇದಾರಗೌಳಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಭಾಷಾಂಗ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ವರ್ಜಿತ, ಸ-ಗ್ರಹ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. 'ಗನಿ' ಎಂಬ ಪಾಠದ ಬದಲು ಅಕ್ಷರಸಾದೃಶ್ಯದ ಬಾಹ್ಯಸಂಭಾವ್ಯತೆಯಿಂದಲೂ ಗ್ರಂಥಸಂದರ್ಭದ ಅಂತಃಸಂಭಾವ್ಯತೆಯಿಂದಲೂ 'ಮನಿ' ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ವಸನೀಯ ಪಾಠಾಂತರವಾಗಿದೆ. ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು (ವೆಂಕಟಮಖಿಯೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು) ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅವನಿಂದಲೇ 'ನಿಷಾದಃ ಕಾಕಲೀಯುಕ್ತಃ ಕ್ವಚಿತ್ ಸ್ಥಾನೇ ಪ್ರಯುಜ್ಯತೇ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸನಿಪಧಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಂಬೋಜಿಯು ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದವನ್ನು ಇಂದು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು 'ಕ್ವಚಿತ್‌ಸ್ಥಾನೇ' ಎಂಬುದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಇದನ್ನು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳ (೨೮), ಪೂರ್ಣ, ಸಾಂಶ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ತ್ಯಕ್ತ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಕಕುಭರಾಗದ ಭಾಷಾಜನ್ಯ ಎಂದೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಾಲೋಡನದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಲೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇ ಹೊರತು ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಅಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾಂಬೋಜಿಯ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಮಧ್ಯಮದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಉಂಟಷ್ಟೆ. ಇದರ ಪ್ರಾರಂಭವು ತುಳಜನಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣಮೂರ್ಛನೆಯು ಸರ್ವಥಾ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ರಕ್ತಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮಧ್ಯಮವು ಬರುವುದುಂಟು. 'ಆರೋಹಣೇ ರಕ್ತಿವಿಧಯೈವ ಮಧ್ಯಮಃ ಕ್ವಚಿತ್ ಗಚ್ಛತಿ. ಸಂಪೂರ್ಣಮೂರ್ಛನಾಯಾಂ ತು ಸರ್ವಥಾ ನಾಗಚ್ಛತಿ'—ಎಂದು ಹೇಳಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ವಾಚೀನರಾದ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರರುಗಳು ಇದನ್ನು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಪಧಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರ ದೊಡನೆ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಇದರ ಜೊತೆಗೆ 'ಪ್ರಕೃತಿ-ವಿಕೃತಿ ಈ ನಿಷಾದವೂ ಉಂಟು'—ಎಂದು ಕೈಶಿಕಿ-ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದದ್ವಯದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಕಾಂಬೋಜಿಯು ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾಗಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ.

(೪೫) **ಮುಖಾರಿಯು** ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನುಳ್ಳ ಮೇಳ. ಇದು ಸ-ತ್ರಯ, ಸ-ವಾದಿ, ಪ-ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ (೧೨೩೦-೧೨೩೧).

ಮುಖಾರಿಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ—ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ—ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಳ. ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾದುದು. ಪಿ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮುಖಾರಿಯು ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯ—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ—ಪ್ರಣೀತವೆಂದು

ಹೇಳಿಯದು ಅನಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸುಧಾಕಲಶರು ಮುಖಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ ; ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ವೇಳೆಗೆ ಇದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಆದಿಮವೂ ಆದ ಮೇಳವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅವಧಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಈ ಮೇಳವನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದರೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಹೆಸರು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಬಂತೆಂಬುದೂ ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ ; ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಆಧಾರಗಳೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೌಖರರೆಂಬ ರಾಜಮನೆತನದ ಒಂದು ವಂಶವು ಗುಪ್ತರಿಗೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಇತ್ತು. ಇದರ ಎರಡು ಸ್ರೋತಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ತರವಾದುದು ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಗಂಗಾ-ಗೋಗ್ರಾ ನದಿಗಳ ನಡುವಣ ಜೋನ್‌ಪುರ್ ಮತ್ತು ಬಾರಾಬಂಕೀ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಆಳಿತು. ಮೌಖರಿಗಳ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂವರು ದೊರೆಗಳು ಗುಪ್ತರ ವಂಶದ ರಾಜಕುವರಿಯರನ್ನು ಮದುವೆಯಾದರು. ಈ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಈಶಾನವರ್ಮನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನ ದಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಜಾಧಿರಾಜನಾಗಿದ್ದನು. ಮೌಖರವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಹೆಸ ರಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವರ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಮಟ್ಟು ಅಥವಾ ರಾಗವು ಮುಖಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿರದೆ, ಮೌಖರ ಮನೆತನವು ಅಳಿದುಹೋದ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದಮೇಲೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದರ ಹೆಸರು ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಸಮೀಕರಣ

ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು; ಅದೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವು ಇಂದಿನ ಖರಹರ ಪ್ರಿಯ (೨೨) ಅಥವಾ ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯) ಮೇಳಗಳ (ಅಥವಾ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನ ವಾದ) ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತೆಂದು ಇಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ತುಳಜನವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಷಡ್ಜ ಗ್ರಾಮ ಹಾಗೂ ಮುಖಾರಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಮೇಲ್ಕಂಡ ನಂಬಿಕೆ ಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮುಖಾರಿಯು ಆದಿಮಮೇಲ ; ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು; ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ ; ಇವೂ ಮುಖಾರಿಯೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಶುದ್ಧರಾಗಗಳೆಂದು ರೂಢಿಸಿವೆ, ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ : 'ಅಸ್ಮಿನ್ ಮೇಲೇ ಮುಖಾರೀ ಚ ಗ್ರಾಮರಾಗಾಶ್ಚ ಕೇಚನ ಸಂಮತಃ ಶುದ್ಧಾ ಇತ್ಯೇಷ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ವಿಪಶ್ಚಿತಃ'. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗೆ ಈ ರಾಗವು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದಿದ್ದಿರಬೇಕಲ್ಲ ;

ಇಡೀ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಮುಖಾರಿಯ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗೂ ಅವನ ಹಿಂದಿನವರಿಗೂ ಈ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂಬ (ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗವಲ್ಲ !) ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸುಪರಿಚಿತವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖಾರಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿರಲಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೆ. ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ—ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ವ್ಯವಹಾರವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋದಮೇಲೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂಬ ಪರ ಸ್ವರತೆಯು ಇದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ (ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವವಿಪಶ್ಚಿತ) ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗ ಭೇದಗಳು ಜನ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇದ್ದವಷ್ಟೆ. ಶುದ್ಧಷಾಡವ, ಶುದ್ಧಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಕೈಶಿಕ ಮಧ್ಯಮ, ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ, ಶುದ್ಧಕೈಶಿಕ ಎಂಬ ಐದಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇವನ್ನು ಮತಂಗಮುನಿಯು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಇವನ್ನೇ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ 'ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವವಿಪಶ್ಚಿತಃ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಈ ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿದಿತ್ತು ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಬೇಕೇ ಹೊರತು ಮುಖಾರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ರಾಗವು ತಿಳಿದಿತ್ತು ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಾರದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮುಖಾರಿಯು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಪ್ರಣೀತವೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖಾರೀಮೇಳವೆಂದರೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ : ಈ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮುಖಾರಿಯು ಹೇಗೆ ರಾಗವೋ, ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತರಾಗವು ಹಾಗೆಯೇ ರಾಗ. ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ ರಾಗವೇ ಮುಖಾರೀರಾಗವೆಂದು ನಂತರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಇವೆರಡೂ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳೇ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂಬ ರಾಗವೂ ಒಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಶುದ್ಧಸ್ವರ ಸಪ್ತಕವಲ್ಲ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಅದು ಇಂದಿನ ಮಾಯಾ ಮಾಳವಗೌಳಕ್ಕೆ ಸಮನಾದುದು. ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತವಾದರೋ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಭೂತವಾದ ಷಡ್ಜಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು, ಎಂದರೆ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದರ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತ ಮೂರ್ಛನೆಯೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗ—ಇಂದಿನ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತಕ್ಕೆ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಾ ಜಾತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಗನಿ-ಅಲ್ಪ, ಮ-ನ್ಯಾಸ, ಪೂರ್ಣ, ಷಡ್ಜಾದಿಮೂರ್ಛನೆ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಷಡ್ಜಾದಿ ಎಂದರೆ ಷಡ್ಜದಿಂದ ಮೊದಲಾಗುವ, ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳ್ಳ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾ ಎಂಬ ಮೂರ್ಛನೆ. ಅವನೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗವನ್ನು ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಾ ಜಾತಿಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ತಾರಷಡ್ಜವು ಗ್ರಹಾಂಶಗಳು, ಮ-ನ್ಯಾಸ ; ಸ-ಅಪನ್ಯಾಸ ; ಸಂಪೂರ್ಣ, ಷಡ್ಜಾದಿಮೂರ್ಛನೆಯೇ ; ಆದರೆ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸಹಿತವಾದುದು ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಮೀಕರಣಗಳಿಗೆ ತುಳಜನಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಮರ್ಥನೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸಿ ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಅಸ್ಮಿನ್ ಮೇಲೇ ಮುಖಾರೀ ಚ ಗ್ರಾಮರಾಗಾಶ್ಚ ಕೇಚನ ।
ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಮಾಯಂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧಾಭಿಧಸ್ತ್ವಸೌ ।
ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ ಇತಿ ತುಲಜೇಂದ್ರೇಣ ನಿಶ್ಚಿತಃ ।

ಅವನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೆ. ಅಥವಾ ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವರೆ. ಮುಖಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಂಬ ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟದೆಯೇ ಇರುವಂತೆ ಅವನು ಜಾಗರೂಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತುಳಜನು ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ, 'ಮುಖಾರಿಯೆಂಬುದು ಈಗ ಲೋಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರು. ಆದರೆ ('ತು' ಎಂಬ ಮೇಲ್ಕಂಡ ನಿಪಾತವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.) ಇದೇ 'ಅಸೌ') (ಹಿಂದಿನ)ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು ಎಂದು ನಾನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದೇನೆ', ಎಂದು ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ ಲಕ್ಷಣ ದಿಂದಲೂ ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ ಮುಖಾರೀ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಲೂ ಈ ಸಮೀಕರಣವು ಉಪಪನ್ನ ವಾದುದು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವನ ಹಿಂದಿನ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಶ್ರೀಕಂಠ, ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಮುಖಾರಿಗೆ ಶುದ್ಧಸ್ವರ ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮುಖಾರಿಯು ಭರತಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದುದು ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ.

ಗ್ರಾಮವು ಶಾಸ್ತ್ರವ್ಯವಹಾರದಿಂದಲೂ ಗೇಯರೂಢಿಯಿಂದಲೂ ಮರೆಯಾಗಿ, ಷಡ್ಜ ಗ್ರಾಮವೂ ಸಹ ದೇಶೀಸಂಗೀತಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಹದಿ ನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಅಭಿಯುಕ್ತರು ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯವು ಮೇಳವೆಂಬ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ತಮರೂಪಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾದರು. ಹೀಗೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವನ್ನು ಮುಖಾರೀಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾಮೂರ್ಛನೆ ಯನ್ನು ಮುಖಾರೀರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದನು. ಇದೇ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾಮೂರ್ಛನೆಯ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತ ರೂಪವನ್ನು ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರು, ಮಾಲವಗೌಡವೆಂದು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ರಾಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ರಿಪ-ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಮೇಳವನ್ನಾಗಿಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಮಾತೃಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಇವರಿಬ್ಬರ ಈ ದೂರದರ್ಶನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಹಾದಿಯು ನೇರವೂ

ಗೇಯ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ 'ಕತಿಚಿದ್ ಗಮಕೈರ್ಯುಕ್ತಾ. ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯಾ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಇದರಲ್ಲಿ ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಜನ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನೇ ತುರುಷ್ಕತೋಡಿಗೆ ಹುಸೇನಿಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಗ-ತ್ರಯವಾಗಿ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಮುಖಾರಿಯು ಖರಹರಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ (೨೨) ಮೇಳಾಂತರವಾದಾಗ ಹುಸೇನಿಯೂ ಅದರಲ್ಲೇ ಮೇಳಾಂತರಗೊಂಡಿತೆಂಬುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಆದಿಮಮೇಳ, ಮೇಲ್ಕಂಡ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿದೆ. ಸಪ-ಸಂವಾದಿಗಳು, ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು.

ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಇದರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಗವರ್ಧನೀ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಿಗಧನಿ-ಸ್ವರ ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಆಯಾ ಸ್ವರಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿ ಇರುವಂತೆಯೂ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಚ್ಚವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆಂದೂ ತುಳಜನು ಬಹು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗಿಂತ ಇವು ನ್ಯೂನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಬಹುಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ರಿಗಧನಿ-ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳು ಈಗ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಸ್ವರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ ಕಿಂಚಿತ್ ನೀಚವೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ—ಬಹುಶಃ ಹದಿನಾಲ್ಕು-ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತ ಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಏರಿ ಈಗಿನ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಮಧ್ಯಂತರಯುಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಭೂಗಳಲ್ಲದ ಈ ಸ್ವರಗಳು ಕಿಂಚಿತ್ತಾಗಿ ತೀವ್ರಗೊಳ್ಳಲು ಪರಕೀಯ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳ (ಉದಾ. ಹಿಜ್ಜಾಜ್, ತುರುಷ್ಕತೋಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಪ್ರಭಾವವು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಘಟಿಸಿದಂತೆ ಆಂತರಿಕ ಒತ್ತಡವೇ ಕಾರಣವಿರ ಬಹುದು.

ಎರಡನೆಯ ಪಕ್ಷದಂತೆ ಮಧ್ಯಂತರಯುಗದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮೇಲ, ಮಧ್ಯಮೇಲ ಮುಂತಾದ ವೀಣಾಮೇಳಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಶ್ರವಣಪರಂಪರೆ ಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದಿದ್ದ ಮತ್ತು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದ ಶುದ್ಧಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಚ್ಚವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಆಧರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಉಚ್ಚತರ ಸ್ಥಾನಗಳು ದೊರೆತವು. ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯು ಲೋಪವಾಗಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳು ಕಾಮಚಾರದಿಂದ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ

'ದೇಶೀ' ಎಂಬ ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹನೂಮಂತನು ಅಡಕಗೊಳಿಸಿದ್ದುದನ್ನು ಭೈರವಿ ರಾಗದ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಗೊಂಡಂತೆಯೇ ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವು ಒದಗಿತು.

ರಾಗಸಾಗರವು ಮುಖಾರಿಗೆ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾರಾಯಣದೇವನು ಮುಖಾರಿಯು ಸೈಂಧವೀ ಮತ್ತು ತೋಡಿ ಎಂಬೆರಡು ರಾಗಗಳ ಮಿಶ್ರದಿಂದಾದ ಸಂಕೀರ್ಣರಾಗವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ತೋಡಿಯು ತುರುಷ್ಕತೋಡಿಯೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧಸ್ವರಯುಕ್ತವೂ ಅಲ್ಪಗಾಂಧಾರವೂ ಆಗಿದ್ದುದೂ ಸೈಂಧವಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದ ತೃತೀಯ ಸೈಂಧವಿಯು ನಿಗಹೀನವಾಗಿದ್ದುದೂ ಈ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಅಹೋಬಲನು ಈ ಊಹೆಗೆ ಬಲ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ; ಅವನು ಮುಖಾರಿಯನ್ನು ಆದಿಮಮೇಲವೆಂದೂ, ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸ-ನ್ಯಾಸ, ಪ-ಅಂಶ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ತ್ಯಕ್ತವೆಂದೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಮುಖಾರಿಯು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇದರ ಮೊದಲ ನೋಟವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಖಾರಿಯೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ರಾಗವನ್ನು ಕನಕಾಂಬರಿ(೧)ಯಲ್ಲಿ ಸ-ಗ್ರಹ, ಸದಾಗೇಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ತ್ಯಕ್ತ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದೂ ರೀತಿ ಗೌಲ ಮೇಳ(೨೦)ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಲೂ ಅವನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದ ಅರ್ವಾಚೀನರು ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಶುದ್ಧಮುಖಾರಿಯೆಂದೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಮುಖಾರಿಯೆಂದೂ ಕರೆದರು. ಹೀಗೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಶುದ್ಧಮುಖಾರಿಯನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಅದು ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ-ವರ್ಜ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಉಭಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ; ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಪಧಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ, ನಿಧಸ, ರಿಗರಿಸ, ರಿಮಪ, ಮಪಧ, ಪಧಸ-ರಿಸನಿಧಪಮ ಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವಿದೆ.

ಮುಖಾರಿಯಾದರೋ ಖರಹರಪ್ರಿಯಜನ್ಯವಾಗಿ–ಎಂದರೆ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲದಿಂದ ತನ್ನ ಶುದ್ಧಧೈವತವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಗೆ ಏರಿಸಿಕೊಂಡು–ಸ-ತ್ರ್ಯಯವಾಯಿತು. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ಹೀನನಾದ ವಕ್ರಸಂಚಾರ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಪಧನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಸರಿಮಪಧಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಸಂಚಾರ –ಹೀಗೆ ಅದು ಲಕ್ಷಿತವಾಯಿತು. ಈ ಎರಡನೆಯ ರೂಪವು ಮೊದಲಾದುದು ಪರಮೇಶ್ವರನ ವೀಣಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ. ಅವನು ಇದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಶುದ್ಧರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರಣಕೈಶಿಕಗಳ

ನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತವನ್ನು ಮುಖಾರಿಯು ಭೈರವಿಯಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಭೈರವಿಯು ಎರಡೂ ಧೈವತಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬೇರೆಡೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

(೪೬) **ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ**ರಾಗವು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ. ಅದು ಇಂದಿನ ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ (೫೧)ಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯ. ಸಪ-ಸಂವಾದಿಗಳು. ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು. ರಿಧ-ಅನುವಾದಿಗಳು (೧೨೫೧-೧೨೫೪).

ಗ್ರಾಮವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಾಮಕೃತಿಯೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ರಾಗವು–ಕಾಂಬೋಜಿಯಂತೆ–ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿತು. ಮೊದಲನೆಯದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾಂಗರಾಗ ; 'ಆಪಂಚಮಂ ತಾರಮಂದ್ರಾ ಷಡ್ಜನ್ಯಾಸಾಂಶಕಗ್ರಹಾ ರಿಷಡ್ಜಾಭ್ಯಧಿಕಾ' ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂತಹುದು. ಇದನ್ನು ಮತಂಗ. ನಾನ್ಯದೇವ. ಮೋಕ್ಷದೇವ. ಹಮ್ಮೀರ. ಮದನಪಾಲರೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಆಪಂಚಮಂ' ಎನ್ನುವ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ 'ಸರಿಗಮಪ' ಎಂಬ ಐದು ಸ್ವರಗಳೂ ತಾರ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಮದವರೆಗೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಮದವರೆಗೂ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡುವುದೇ ಸರಿಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾನ್ಯದೇವ ಹಾಗೂ ಕುಂಭಕರ್ಣರ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಗಳು ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯ ರಾಮಕೃತಿಯು ಟಕ್ಕವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದ ಭಾಷಾಜನ್ಯವಾದ ಕೋಲಾಹಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇದನ್ನು ಮ-ಅಂಶ. ಸ-ನ್ಯಾಸ. ಪ-ಹೀನ. ಭಾಷಾಂಗವಾದರೂ ಉಪಾಂಗತ್ವವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರಾಮಕೃತಿಯು ಮೊದಮೊದಲು ಕೋಲಾಹಲದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯೂ ಅನ್ಯರಾಗದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಭಾಷಾಂಗವಾಗಿತ್ತು ; ಈಗ ಅನ್ಯರಾಗ ಛಾಯೆಯು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಥಿಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ಕೋಲಾಹಲವನ್ನೇ ಬಹುವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತ ಅದರ ಉಪಾಂಗವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ—ಎಂದು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥ. ಆನಂದಭೈರವಿಯು ಶುದ್ಧಧೈವತ ಪ್ರಯೋಗಾಧಿಕ್ಯದಿಂದಲೂ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತದ ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗದಿಂದಲೂ ಮೊದಲು ನಠಭೈರವಿ(೨೦)ಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂಗಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದುದು ಇದರ ವಿಪರೀತಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ (೨೨) ವರ್ಗವಾದುದು ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಈ ರಾಮಕೃತಿಯನ್ನು ಸೋಮರಾಜದೇವ. ಹರಿಪಾಲದೇವ. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ. ವೇಮಭೂಪಾಲ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮೇಲ್ಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎರಡು ರಾಮಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ರಾಮಕ್ರಿಯಾ. ರಾಮಕಲಿ. ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಮುಂತಾದ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಲವಗೌಲ ಮೇಳದೊಳಗೆ

ಪ್ರಚುರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವು ಪಂಚಮದ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವಾದಾಗ ಬೇರೆ ಮೇಳವೇ ಆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಇಂದಿನ ಕಾಮವರ್ಧಿನೀ(೫೧) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ನಿಂತಿತು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕೊಡುವ ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೇಶೀರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಇದನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಕೃತಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ರೂಪವು ಬೌಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಎರಡನೆಯದು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಮವರ್ಧಿನೀ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವವರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರವರುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಐವತ್ತೊಂದನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿ ಅದರಲ್ಲಿ ದೀಪಕ ಮತ್ತು ಕುಮುದಕ್ರಿಯಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ಜನ್ಯಗಳಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಣ ವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕಟಪಯಾದಿ ಸೂತ್ರಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾಶೀರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ವಕ್ರ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರರು ಇದನ್ನು ಕಾಮವರ್ಧಿನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಈಗ ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರತೀಕವಾದ ರಾಗವೂ ಮೇಳವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ರಾಮಕ್ರಿಯವನ್ನು ಜನ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಐವತ್ತೊಂದನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇಂದು ಪಂತುವರಾಳಿಯೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯನಾಮವೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಹೀಗಾದುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಘಟನೆ. ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಕಲಿಯಾಗಿಯೂ ಏರಿಸಿದಾಗ ವರಾಲಿ ಮೇಳವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣವಾದಾಗ ಅದನ್ನು ಸೋಮನಾಥನು ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯೆಂದು ಕರೆದನು. ಅದೇ ಮೇಳಕ್ಕೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು 'ಪಂತು' ವರಾಲಿಯೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟುದುದನ್ನು ಬೇರೆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದೇ ಮೇಳವನ್ನು ತುಳಜನು ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ಪಂತುವರಾಳಿಯನ್ನು ಅದರ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದನು. ವರಾಲಿಯು ಇಂದಿನ ಝಾಲವರಾಳಿಮೇಳ (೩೯)ಕ್ಕೆ ಸಮನಾದುದು. ಇದು ವರಾಲಿಯ ವಿಕಾಸದ ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ತರ.

ಎರಡನೆಯ ವಿಕಾಸಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣವಾದಾಗ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯೇ ಇಂದಿನ 'ಶುಭ'ಪಂತುವರಾಲಿ (೪೫) ಅಥವಾ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪಂತುವರಾಲಿ. ವರಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣವಾದಾಗ 'ಸಿಂಧು'ರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಮೇಳವೂ ಅಂತರವಾದಾಗ 'ಶುದ್ಧ'ರಾಮಕ್ರಿಯಾಮೇಳವೂ ಉದ್ಭವಿಸಿದವು. ಇವೆರಡರ

ಮೂಲವೂ ರಾಮಕ್ರಿಯೆಯೇ—ಝಾಲವರಾಳಿ (೩೯), ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ (೪೫), ಪಂತುವರಾಳಿ(೫೧)ಗಳ ಮೂಲವು ವರಾಳಿಯೇ ಆದಂತೆ. ರಾಮಕ್ರಿಯೆಯು ಇಂದಿನ ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳ ಮತ್ತು ಕಾಮವರ್ಧಿನಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನಮಾತೃಕಾ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳ(೧೫)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ರಿ-ಲೋಪವಾಗಿ, ಸ-ಗ್ರಹವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಹಾಗೆಯೇ ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ಹೀನವಕ್ರ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ಹೀನ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯೆಯು ಇಂದಿನ ೪೫ನೆಯ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯೆಯು ಇಂದಿನ ೫೧ನೆಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಲದಲ್ಲಿ ಪಂತುವರಾಳಿ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಜ್ಞಾಪಿಸುವ ಶುದ್ಧಕ್ರಿಯಾ, ಸುರಸಿಂಧು, ಗೌಲಿಪಂತು, ರಾಮಕಲಿ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿರುವುದೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಅವಶೇಷಗಳೇ; ಗೌಲಿಪಂತುರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮದ ಛಾಯೆಯು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಸಂಬಂಧದ ಕುರುಹು.

(೪೭) **ಕೇದಾರಗೌಲವು** ಗೋವಿಂದಮಖಿಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರನೆಯದು. ಷಡ್ಜ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ ಮತ್ತು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವೆಂಬ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಆಧುನಿಕ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪೂರ್ಣ, ನಿ-ತ್ರಯ (೧೨೭೦-೧೨೭೨). ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವಾದ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಂಬೋದಿ-ಕೇದಾರಗೌಲಗಳ ಯಮಳದಲ್ಲಿ ಕೇದಾರಗೌಳಕ್ಕೆ ಲಘುಷಡ್ಜಲಘುಮಧ್ಯಮಗಳೂ ಕಾಂಬೋದಿಗೆ (ಪ್ರಾಚೀನ) ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವು ಆಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಸ್ವರಯಮಳಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕಾಕಲಿ-ಲಘುಷಡ್ಜಗಳು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿಗೆ ಇಳಿದು, ಕಾಂಬೋದೀ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕೇದಾರಗೌಳವು ಜನ್ಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ಕೇದಾರಗೌಲದ ಪ್ರಾಚೀನನಾಮವು ದೇಶವಾಲಗೌಡವೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಗೌಲರಾಗ ವಿವೇಚನಾಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ಆಂದೋಲಿತಗಮಕ, ರಿಪ-ಹೀನ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದೇಶವಾಲಗೌಡವನ್ನು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ವೇಮಭೂಪಾಲ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ, ಮೋಕ್ಷದೇವ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕೇದಾರಗೌಲವನ್ನು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳ (೨೯), ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ನಿ-ತ್ರಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅದನ್ನು ಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ಜನ್ಯವಾಗಿ, ರಕ್ತಿದಾಯಕ ಉಪಾಂಗರಾಗವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದರೂ

ಅನತಿದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ನಾರಾಯಣಗೌಲವು ಕೇದಾರಗೌಲಮೇಳಜನ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಕೇದಾರಗೌಲವನ್ನು ಕಾಂಭೋಜಿ ಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಉಪಾಂಗಜನ್ಯವಾಗಿ, ನಿ-ನ್ಯಾಸಾಂಶಗಳೆಂದು, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ಗಳ ಲಂಘನವೆಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹರಿಕೇದಾರ ಗೌಳಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾದ ರಕ್ತಿರಾಗ, ನಿ-ಗ್ರಹ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ತ್ಯಕ್ತ ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕಾರರಾದಿಯಾಗಿ ಅರ್ವಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಇದನ್ನು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೀಣಾಲಕ್ಷಣಕಾರನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನು ಮಾತ್ರ ಇದು ಯದುಕುಲಕಾಂಭೋದಿಯ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ಛಾಯಾ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

(೪೮) **ನಾರಾಯಣಗೌಲ**ವು ಕೇದಾರಗೌಲಮೇಲದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೧೨೮೩-೧೨೮೪).

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ ಇದು ಕೇದಾರಗೌಲಮೇಲ(೨೯)ಜನ್ಯವಾಗಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಲಕ್ಷಣವಿಲ್ಲ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಗ-ತ್ರ್ಯಯ, ಉಷಃಕಾಲಗೇಯ ಯೋಗ್ಯ, ಮಲ್ಲಾರಿಮೇಲ(೨೯)ಸಂಭೂತ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕೇದಾರಗೌಲಕ್ಕೆ ಮೇಲತ್ವವನ್ನೇ ಒಪ್ಪದಿದ್ದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅದು ಈ ರಾಗದ ಮೇಲಕರ್ತವೇ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣಗೌಲವು ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ. ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಇದನ್ನು ಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(೨೮)ದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮದವರೆಗೆ ಸಂಚರಿಸುವಾಗ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇಪ್ರಯೋಗ, ಅದರ ಮೇಲೆ ನಿಧನಿಸಧನಿಸ ಎಂದು ಬರಬೇಕು, ಪಧನಿಸ ಎಂದು ಬರಕೂಡದು, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ರ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದು ಹರಿಕೇದಾರಗೌಲಮೇಳ(೨೮)ಜನ್ಯ, ಉಪಾಂಗ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ನಿ-ಗ್ರಹ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದೇ ನ್ಯಾಸವೂ ಆಗುತ್ತದೆ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ಲೋಪ ಎಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಗಸಾಗರವು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶ್ಲೋಕವೊಂದರಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಹೋಬಲನು ಇದರ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಗಾಂಧಾರವಿದೆ; ರಿ ಇದ್ದರೆ ಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಧ ಇದ್ದರೆ ನಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿಪ-ಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಹತ, ಉತ್ತರಾಹತ ಎಂಬ ಗಮಕಪ್ರಭೇದಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪುನಃ ಸ್ವಸ್ಥಾನ, ಅಗ್ರಸ್ವಸ್ಥಾನ ಎಂಬ ಗಮಕಗಳೂ ಉಂಟು, ಮ-ನ್ಯಾಸ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣಗೌಲವು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ (೨೮) ಜನ್ಯ, ನಿ-ತ್ರ್ಯಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ವರ್ಜ್ಯವಾದ ವಕ್ರಸಂಚಾರ, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರಸಂಚಾರ—ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಪನಿಧನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ

ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನೇ ವಿಧಿಸಿ ಕೇದಾರಗೌಳಛಾಯೆಯಿದೆಯೆಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮೇಳಜನ್ಯತ್ವ, ಇದೇ ಸಂಚಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಸರಿಮಪನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ನಾರಾಯಣಗೌಲವು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ, ಕೇದಾರಗೌಳದಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗ ಮಿಶ್ರವಾಗಿಬಿಡಬಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

(೪೯) **ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ**ಯು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರ ಮತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವನಾಮಕ ಮೇಳ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ (೧೯೯-೧೩೦೦). ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರೀಮೇಲದಿಂದ ಅಭಿನ್ನ ವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪರಕೀಯ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಆಮದಾದ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಗುರ್ಜರೀಮೇಲದ ಆಯಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಕಿಂಚಿ ನ್ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಸ್ಥೂಲಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಗೆ ಒದಗದಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಸಮೀ ಕರಣವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ರಾಗವರ್ಣನ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೆ 'ಗಾಂಧಾರೋಽತ್ರಾಂತರನಾಮಧೇಯಃ **ಶಿಷ್ಟಾಃ** ಸ್ವರಾಸ್ತತ್ರ ಭವಂತಿ ಶುದ್ಧಾಃ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಅದು ಇಂದಿನ ಗಾಯಕಪ್ರಿಯ (೧೩) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಸ್ವನಾಮಕ (೧೩) ಮೇಳವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹ ವಾಗಿದೆ.

ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಇದನ್ನು ಗಾಯಕಪ್ರಿಯ (೧೩) ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೆ ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ನಿ-ಹೀನ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ರಾಗಲಕ್ಷಣಕಾರ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಕರ್ತೃ ಇವರುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೀಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣವೇ ಸರಿ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನೇ ಅನತಿದೂರದಲ್ಲಿ 'ಸ ಚಾಪ್ಯಂತರಕಾಕಲೀಭ್ಯಾಂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಾವಂ ಭಜತೇ ತಥೈವ' ಎನ್ನುವುದು ಅದನ್ನು ಗುರ್ಜರೀ (೧೫) ಮೇಲಸಮ ವನ್ನಾಗಿಸಿ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಎಂದಿನಂತೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಗೆ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳು (ಮತ್ತು ಪರ್ಶಿಯಾ-ಅರೇಬಿಯಾ ದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೊಡನೆ ಸಮನಿಸದ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳು) ಇದ್ದವೆಂದೂ ಗುರ್ಜರಿಗೆ ಲಘುಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂದೂ ತಿಳಿದು ಈ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಮೇಳರಾಗಗ**ಳ** ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

(೫೦) **ದೇಶಾಕ್ಷಿ**ಯು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಹೇಳಿದ ಹದಿನೈದನೆಯ ಮೇಳ. ಇದು ಷಡ್ಜ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಧೈವತ,

ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಇಂದಿನ ಶೂಲಿನಿ (೩೫) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದು ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ (೧೩೧೨-೧೩೧೪).

ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಏಕೈಕ ಅಪವಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಮೇಳವು ಹೀಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡುಬಂದಿದೆ. ಮಧ್ಯಂತರಯುಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಇದರ ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖವು ಎಂದಿನಂತೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನೂ ಇದನ್ನು ಶೂಲಿನಿ (೩೫) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಹೀನ, ಉತ್ತಮ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಈ ಮೇಳವನ್ನು ಇದೇ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯಸಮೇತವಾಗಿ ಮನಿ-ರಹಿತವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಮ-ಹೀನವಾಗಿ, ಗ-ತ್ರಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ವಿಕಲ್ಪವಿಲ್ಲದೆ ಮನಿ-ಹೀನವಾಗಿಯೇ ಈ ರಾಗವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದೇ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಆದರೆ ಸ್ವರವರ್ಜನವನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಈ ರಾಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಹಜಿ ತುಳಜರು ದೇಶಾಕ್ಷಿಯು ಸ್ವನಾಮಕ(೩೫)ಮೇಳ, ಸ-ತ್ರಯ ಎನ್ನುವುದಲ್ಲದೆ ರಾಗಸಂಚಾರವನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ ಗಪಧಸ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೂ ಧನಿಸ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯೂ ಸನಿಧಪ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಆಲಾಪ, ಗೀತ, ಠಾಯಿಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಮ-ಲೋಪ, ಶಿಥಿಲ ವಾದ ನಿ-ಪ್ರಯೋಗ, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲ ಧ-ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದ್ದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಶೈಲದೇಶಾಕ್ಷಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರ(೩೫)ಮೇಳ; ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿನಿ-ತ್ಯಕ್ತ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ಲೋಪ. ರಾಗಸಾಗರವು ಇದರ ನಾದಮಯಮೂರ್ತಿಗೆ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಾಗಲಕ್ಷಣದ ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃ, ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ವಾಚೀನರು ಇದನ್ನು ಶೂಲಿನಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಂಗಜನ್ಯವೆಂದೂ, ಸ-ತ್ರಯವೆಂದೂ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಹೀನ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಇದರೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿದರೂ ಸರಿಗಮಪಧಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರದಿಂದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ವಿಕಲ್ಪ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ ದೇಶಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ(೨೮) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಮನಿ-ಹೀನ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣಗೀತವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದೇಶಾಕ್ಷಿಗೆ ಈ ಮೇಳದ ಅನ್ವಯವು ಅನುಪಪನ್ನವಾದುದು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ದೇಶಾಕ್ಷಿಯು ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಉಷಃಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳೂ ಹರಿದಾಸರೂ ಇದನ್ನು ಪಾತ್ರಗೇಯರಾಗವೆಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಾಲ್ಕುರಿಕಿ ಸೋಮನಾಥನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿನ ಅದರ ಉಲ್ಲೇಖ,

ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನೆನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಈ ರಾಗವಿವೇಚನಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಮುನ್ನ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ ವಿಷಯಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ರಾಗಗಳನ್ನು ಘನ, ರಕ್ತಿ, ನಯ (ದೇಶ್ಯ)ವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಅವನು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗಾಢವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆದ ರಾಗಭಾವಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು ಘನ, ಸುಲಭಶ್ರವಣರಮ್ಯತೆಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ರಕ್ತಿ, ಪರಕೀಯ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಮದಾದುದು ನಯ ಅಥವಾ ದೇಶ್ಯ ಎಂದು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ಅರ್ವಾಚೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಘನ ಮತ್ತು ರಕ್ತಿ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ರಾಗವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಕ್ತಿ ಎಂಬ ಮಾತು ವಸಂತಭೈರವಿಯ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನದಲ್ಲಿಯೂ ಘನ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಗಾಯಕಭೇದಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪ್ರಣೀತವೆಂಬುದು ಸಂಭವನೀಯ; ಎರಡನೆಯದು ಅವರಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ರಾಗವಿಂಗಡನಾಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅವರೇ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ರಾಗಗಾನ ಕ್ರಮವನ್ನು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನು (ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ) ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದವೆಂದು ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಒಂದು ವಚನದಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಂದರದಾಸನ ದೇವರನಾಮವೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಘನರಾಗದ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು ಎಂದಂತೂ ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಲಕ್ಷಣ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮುನಿಗಳಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಎರಡನೆಯ ಅಧಿಕರಣವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರನ್ನೂ ಗಾಯಕರನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದು. ಇದನ್ನು ಅವನು ೨೭ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ತನಗೆ ಆಕರವೆಂದು ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಆರು ಸಲವೂ ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯೂ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಂಥಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಅವನು ಈ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಗ್ರಂಥಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಸುಳ್ಳೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದೂ ನಿಜವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿರಬಹುದೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೀರ್ಣಕಾಧ್ಯಾಯವು ಮೂರನೆಯದು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ವಿವರಿಸಲಿರುವುದರ ಉದ್ದೇಶಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಬರೆದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯು

ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರೋಕ್ತವಾದ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ, ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಂಡು—'ಹೀಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೇ ಮೊದಲಾದವರ ಗುಣಸಮುದಾಯವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾಯಿತು; ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೆಂಬ ಶ್ರೀಚರಣರು ಉಪದೇಶಿಸಿದಂತೆ ಅವರ (ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ) ದೋಷಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ' —ಎಂದು ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದ ಈ ದೋಷಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ—ಗ್ರಾಮ್ಯೋಕ್ತಿ (ಕೀಳುರುಚಿಯ ಮಾತು), ಅಪಶಬ್ದ (ಉದ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡದಿರುವ ಅಸಮಂಜಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುವುದು), ಅಪ್ರಸ್ತುತಪ್ರಸ್ತವನ (ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಲ್ಲದುದನ್ನು, ಉಚಿತವಲ್ಲದುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು), ಪದ ಮತ್ತು ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಡ್ಯ (ಉಚಿತವಾದ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಗಮಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಚುರುಕಿಲ್ಲದಿರುವುದು (ಜಾಡ್ಯ=ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ, ಆಲಸ್ಯ), ಪ್ರಬಂಧವಿಜ್ಞಾನವಿಹೀನತೆ (ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ನಿರ್ಮಾಣತಂತ್ರ, ಅಂಗರಚನೆ, ವಿನ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರುವುದು), ಉದ್ದಿಷ್ಟರಸವನ್ನು ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ರಾಗವು ಯಾವುದೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ವಿವೇಕವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಹಾಗೂ ಕೌಶಲವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ನಿಭಾಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, (ಗಾನಕ್ರಿಯೆ, ತಾಳಕ್ರಿಯೆ, ಮೇಳನಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಾದ) ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಗಳು ಗೊತ್ತಾಗದಿರುವುದು, ಮಂದ್ರೈಕಭಾವ (ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವುದು ಅಥವಾ ಹಾಡನ್ನು ರಚಿಸುವುದು, ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಒಡಕಾಗಿ (ವಿಭಂಗ) ಇರುವುದು, (ಗೀತಖಂಡಗಳನ್ನು) ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡದೆ ಬೇರೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಿರುವ ಕಾಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು. ಇಂತಹ ದೋಷಗಳಿರುವ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಅಧಮ, ನಿಂದ್ಯ, ತಿರಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಡಬೇಕಾದವನು.

ಈ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡುದಾಗಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನಗಿಂತ—ಆದುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗಿಂತ—ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯನಾದ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಾಗವು ಮುದ್ರಿತ ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರದಲ್ಲಿ ಲುಪ್ತವಾಗಿದೆ, ನಾನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಇದರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೂ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರದೋಷಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಾಮ್ಯೋಕ್ತಿರಪಶಬ್ದಶ್ಚ ತದ್ವದಪ್ರಸ್ತುತಸ್ತುತಿಃ ।
ಗಮಕೇ ಚ ಪದೇ ಜಾಡ್ಯಂ ಪ್ರಬಂಧಜ್ಞಾನಹೀನತಾ ।
ರಸಾನುರೂಪರಾಗಾಣಾಮಜ್ಞತ್ವಮವಿದಗ್ಧತಾ ।
ಕ್ರಿಯಾನಿರ್ವಹಣಾಜ್ಞತ್ವಂ ಮಂದಶಾರೀರತಾ ತಥಾ ।
ಮಾನೇ ನ್ಯೂನಾಧಿಕಾಜ್ಞತ್ವಂ ರೀತಿಭಂಗಸ್ತಥಾ ಪುನಃ ।
ಛಾಯಾಪರಿಚ್ಯುತಿಸ್ತದ್ವದ್‌ಗಾನಂ ಚಾಸಮಯೆ ತಥಾ ।
ಅಶ್ರಾವ್ಯಂ ಲಕ್ಷಣಂ ತ್ಯಕ್ತ್ವಾ ಧಾತುಮಾತು ಕರೋತಿ ಯಃ ।
ದೋಷೈರುಪೇತೋ ಯೋ ನಿಂದ್ಯೋ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಕಃ ।

ಇಲ್ಲಿರುವ 'ಮಂದಶಾರೀರತಾ' ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಂದ್ರೈಕಭಾವೋ' ಎಂದೂ. 'ಛಾಯಾಪರಿಚ್ಯುತಿಃ' ಎಂಬುದು 'ಸ್ಥಾಯಿಪರಿಚ್ಯುತಿಃ' ಎಂದೂ ಬಹುಶಃ ಭ್ರಷ್ಟ ಪಾಠವಾಗಿ. ನಿಂತಿದೆ. 'ಲಕ್ಷಣಂ ತ್ಯಕ್ತ್ವಾ ಧಾತುಮಾತು ಕರೋತಿ ಯಃ' ಎನ್ನುವುದು 'ಗೃಹೀತಗೀತಸ್ಯ ತಥಾ ವಿಭಂಗಃ' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಸಂಕ್ಷೇಪಗೊಂಡಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಸಂಗೀತಸಾರವು ಆಕರವಾಗಿದ್ದರೂ. ಸಂಗೀತ ಸಾರವೇ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಸಂಗೀತಮಯಸಾರದಿಂದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರು ವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭರತನಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿಕೊಂಡು. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನನ್ನುಳಿದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಥಮೋದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಉಪೋದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ. ನಂತರದವರು—ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ. ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳನ್ನೂ ಒಳ ಗೊಂಡು—ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರವನ್ನೇ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತಸಾರವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರ ಬಹುದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನೇ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ ನನ್ನು ಹೆಸರು ಹಿಡಿದು ಐದು ಸಲ ಸ್ಮರಿಸಿ ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ : i. ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ ವರ್ಣನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂಜಲಾಲಪ್ತಿಯ ಸಮವಿಷಮಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ. ii. ಗಾನಭೇದ ನಿರೂಪಣಾವಸರದಲ್ಲಿ ವಿಷಮವೆಂಬ ಗಾನಕ್ರಮವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಲ್ಲಿ. iii. ನಿಬದ್ಧಗಾನ ವನ್ನು ವಸ್ತು. ಪ್ರಬಂಧ ಮತ್ತು ರೂಪಕ ಎಂದು ತ್ರಿವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿ ಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ iv. ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಧಾತ್ವಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚನಮಾಡುವಲ್ಲಿ. v. ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಯಾ ಪರಸ್ಪರ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಮಾಡಿದ್ದನೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರದೆಂದು ಅವನು ಕೊಡುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರೋಕ್ತರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ಸಾಮ್ಯ. ಸಾದೃಶ್ಯ. ಪರಸ್ಪರತೆ ಗಳಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗಕ್ಕಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗೇ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಗಾಯಕಲಕ್ಷಣ

ಹೀಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರದೋಷನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದನಂತರ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಗಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಕರ ಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಬಹುಶಃ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಂದ, ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೃದ್ಯಶಬ್ದ, ಸುಶಾರೀರ, ಗೀತದ ಗ್ರಹಮುಕ್ತಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆ, ರಾಗಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಕ್ರಿಯಾಂಗ ಉಪಾಂಗ ಘನ---ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಕ್ಷಣತೆ, ಏಳೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡು ವುದರಲ್ಲಿ, ನಾನಾ ವಿಧದ ಆಲಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞತೆ, ಮಂದ್ರವೇ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಂಚಾರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಶಾರೀರದ ಸ್ವಾಧೀನತೆ, ಸೂಡವೇ ಮೊದಲಾದ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣತೆ (ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ 'ಶುದ್ಧಚ್ಛಾಯಾಲಗಾಭಿಜ್ಞಃ' ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪ ಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ), ಸ್ವರಶ್ರುತಿಗಳ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಜ್ಞತೆ, ಬಹು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಜಿತಶ್ರಮ, ಪ್ರಬಂಧಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಟವ, ಶುದ್ಧ, ಛಾಯಾಲಗ ಎಂಬ ವಿಧದ ಕಾಕು ಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಟವ, ನಾನಾವಿಧದ ಸ್ಥಾಯ(=ಠಾಯ)ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರದಕ್ಷತೆ—ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿ ಸಿದ್ದಾನೆ. ನಂತರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯವಹಿತನೈಕಟ್ಯದಿಂದ 'ಕ್ರಿಯಾಪರೋ ಯುಕ್ತ ಲಯಃ ಸುಘಟೋ ಧಾರಣಾನ್ವಿತಃ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಪರ, ಸುಘಟ, ಧಾರಣಾ—ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಯ ನ್ನುಳ್ಳವು; ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿಶೇಷಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಗಾಯಕನನ್ನು ವರ್ಣಿಸು ತ್ತವೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಇವುಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತ್ಯರ್ಥವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾ 'ಕ್ರಿಯಾಪರಃ ಅಭ್ಯಾಸತತ್ಪರಃ, ಶೋಭನಂ ಯಥಾ ಭವತಿ ತಥಾ ಘಟಯತೀತಿ ಸುಘಟಃ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥವನ್ನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, 'ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಹಾಗೂ ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲದೋಷಗಳನ್ನೂ—ಒಂದೂ ಉಳಿಯದಂತೆ—ಬಿಟ್ಟು ಪದೇಪದೇ ಹಾಡಬಲ್ಲವನು' ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ರಾಗ ಗಳನ್ನು' ಎಂಬುದು ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ. ಅವನು ಕ್ರಿಯಾಪರನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ರಿಂದಲೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಮೊದಲಿ ನಿಂದಲೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಕ್ರಿಯಾಪರನನ್ನು ತನ್ನ ಮಾನಸೋ ಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ :

> ಯಥಾ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಯೋಗೇಣ ಮಾರ್ಗಂ ದೇಶೀಯಮೇವ ಚ ।
> ಯೋ ಗಾಯತಿ ವಿನಾ ದೋಷೈಃ ಕಥ್ಯತೇ ಸ ಕ್ರಿಯಾಪರಃ ॥

ಇದೇ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನೂ 'ಕಥ್ಯತೇಽಸೌ' ಎಂಬ ಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆ ಯೊಡನೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಕ್ರಿಯಾಪರಗಾಯಕಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಾವಸರದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನವೆಂದು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯಾಪರನು

ಯುಕ್ತಲಯನೂ ಹೌದು. ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಪ್ರಕಾರ ಯುಕ್ತಲಯನೆಂದರೆ 'ಗಾಯಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ್ಯಾ ರಂಜಕಃ' (!); ಆದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಪ್ರಕಾರ 'ಸ್ವಾಯತ್ತಭೂತದ್ರುತ ಮಧ್ಯಮುಖ್ಯಲಯಃ'.

ಇನ್ನು, ಸುಘಟನಲಕ್ಷಣವನ್ನು 'ಧಾರಣಾನ್ವಿತಃ' ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಬರೆದುದನ್ನು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಧಾರಣಾಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದಲೇ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಧಾರಣಾ ಎಂದರೆ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸುಗಾಢತೆ ; ಅತಿತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಿಂದ ಆಚೆಗೂ (ಆಧಾರ–?) ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸ್ವರವನ್ನು ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವುದು. ಇದರಿಂದ ಧ್ವನಿಯು ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನುಳ್ಳ ಸುಘಟನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಹೀಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ :

ಸ್ವರೋ ವರ್ಣಶ್ಚ ತಾಲಶ್ಚ ವ್ಯಕ್ತಂ ಘಟಯತಿ ತ್ರಯಮ್ ।
ಶೋಭನಧ್ವನಿಸಂಯುಕ್ತಂ ಸುಘಟಂ ತಂ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ ।

ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಚಾಚೂತಪ್ಪದೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪಾದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ :

ತಥಾ ದಧಾನಃ ಸುಘಟತ್ವ ರೂಪವಿಶೇಷಣಂ ಗಾಯಕಲಾಲನೀಯಮ್ ।
ಸ್ವರಾಂಶ್ಚ ವರ್ಣಾಂಶ್ಚ ತಥೈವ ತಾಲಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಂ ಲಯಂ ಸಂಘಟಯೇತ್ ಪಟುರ್ಯಃ ।
ಹೃದ್ಯೇನ ಯುಕ್ತೋ ಧ್ವನಿನಾ ಸ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಪಾದ್ಯೈಃ ಸುಘಟೋ ನಿರುಕ್ತಃ ।
ತಾರಶ್ರುತೇರಪ್ಯನುತಾರಭಾವಾದ್ ಹೀನೇನ ಕಿಂಚಾಪಸೃತಸ್ವರಾ ಯಾ ।
ಸುಗಾನತಾಯಾ ಧ್ವನಿಮಭ್ಯುಪೇತಾ ಸ್ಯಾದ್ಧಾರಣಾ ಶ್ರೀಚರಣೈರ್ನಿರುಕ್ತಾ ।

ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು 'ಸ್ಫೂರ್ಜ ನ್ನಿರ್ಜವನೋ ಹಾರಿರಹಃಕೃದ್ ಭಜನೋದ್ಧುರಃ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ಜವನ ಎಂಬುದು ಎಂದು ಠಾಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಅವಕ್ರವಾಗಿಯೂ ಸುಕುಮಾರವಾಗಿಯೂ ರಕ್ತಿ ಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಬರಬರುತ್ತ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಗಾಯಕನು ತಡೆ ಯಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರಬೇಕು. ಎಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರೆ ಇದನ್ನು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಪುನಃ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದ ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸು ತ್ತಾನೆ : 'ಜಿತಶ್ವಾಸತಯಾ ಗಾನಂ ನಾಮ್ನಾ ನಿರ್ಜವನಂ ವಿದುಃ'—ಉಸಿರುಹಿಡಿದು ಹಾಡು ವುದೇ ನಿರ್ಜವನ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕನನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನನು ಸರಿಸಿ ನಿರ್ಜವನ ಎಂದು ವಿಶೇಷಿಸಿ, ಈ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಪರಿಸ್ಫುರನ್ ನಿರ್ಜವನಾದ್ಯುಪೇತಃ ಸ್ಯಾದುತ್ತಮೋ ಗಾಯಕ ಇತ್ಯುಪಾತ್ತಃ ।
ವಿಶೇಷಣಂ ನಿರ್ಜವನಂ ಯದೇತದ್ ವಿವೇಚಿತಂ ಶ್ರೀಚರಣೈರ್ವಿಶಿಷ್ಯ ।
ಗಾನಸ್ಥಿತೇ ಶ್ವಾಸಮಖಂಡರೂಪಂ ನಾಮ್ನಾ ಪುನರ್ನಿರ್ಜವನಂ ಕಿಲೇತಿ ।

ಇದು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಗಾಯಕಭೇದ

ಹೀಗೆ ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಗಾಯಕರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಾಕಾರ, ಅನುಕಾರ, ರಸಿಕ, ರಂಜಕ ಮತ್ತು ಭಾವಕ ಎಂಬ ಐದು ಬಗೆಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಅವರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಕ್ರಮ, ವರ್ಗೀಕರಣ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಾದರೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಂದಲೇ. ಇದರಿಂದ ತೃಪ್ತನಾಗದೆ, ಈ ಗಾಯಕಪಂಚವಿಧವನ್ನೂ ಸಂಗೀತಸಾರದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ, ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

> ನಿರೂಪಿತಾ ಗಾಯಕಪಂಚಭೇದಾ ಯಥಾಕ್ರಮಂ ಗಾಯಕಬೋಧಹೇತೋಃ ।
> ಸ್ವರೂಪಮೇಷಾಮಿಹ ಲಕ್ಷಿತಾನಾಂ ಸಂಗೀತಸಾರೇ ವಿಶದೀಕೃತಂ ಚ ।

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಾದರೆ 'ಅನ್ಯೂನಶಿಕ್ಷಣೇ ದಕ್ಷಃ ಶಿಕ್ಷಾಕಾರೋ ಮತಃ ಸತಾಮ್' ಎಂದು ಶಿಕ್ಷಾಕಾರಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದ ಇದನ್ನು

> ದ್ರುತಂ ಯಃ ಶಿಕ್ಷತೇ ಗೀತಂ ವಿಷಮಂ ಪ್ರಾಂಜಲಂ ತಥಾ ।
> ಶುದ್ಧೇ ವಾ ಸಾಲಗೇ ಸಮ್ಯಕ್ ಶಿಕ್ಷಾಕಾರಃ ಸ ಕಥ್ಯತೇ ॥

ಎಂದು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ

> ದ್ರುತಂ ಚ ಗೀತಂ ವಿಷಮಂ ತಥೈವ ಯಃ ಶಿಕ್ಷತೇ ಪ್ರಾಂಜಲಮಾನುಗುಣ್ಯಾತ್ ।
> ಶುದ್ಧೇಽಥ ವಾ ಸಾಲಗನಾಮ್ನಿ ಶಿಕ್ಷಾಕಾರಂ ತಮೇನಂ ಪ್ರವದಂತಿ ಸಂತಃ ।

ಎಂಬ ಮತದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಇವರೆಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣಸಾಮ್ಯವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಅನುಕಾರನನ್ನು 'ಪರಭಂಗ್ಯನುಕಾರಕಃ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು

> ಗೀತೇ ಶರೀರಚೇಷ್ಟಾಯಾಂ ಆಲಪ್ತೌ ಚಾನುಕಾರಕೃತ್
> ಗೀತೋತ್ತಮಗುಣೈರ್ಯುಕ್ತಃ ಪರರೀತಿಜ್ಞ ಇಷ್ಯತೇ ।

ಎಂದು ಉಪಬೃಂಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ಗಾಯಕಭೇದವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ. ರಸಿಕಗಾಯಕನನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ರಸಾವಿಷ್ಟ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ರಸಿಕನನ್ನು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ರೋಮಾಂಚಿತವಾಗಿ ಆನಂದಾಶ್ರುಗಳನ್ನು ಸುರಿಸುವ ಗಾಯಕ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರದೂ ಇದೇ ಭಾವ :

> ಆರಭ್ಯ ಗೀತಂ ಪುಲಕಾಂಕಿತೋ ಯಸ್ಯಾನಂದಬಾಷ್ಪಾಂಚಿತಲೋಚನಶ್ಚ ।
> ಆಚಕ್ಷತೇ ತಂ ರಸಿಕಂ ಚ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಾಭಿಧಶ್ರೀಚರಣಾಗ್ರಗಣ್ಯಾಃ ॥

ಇದರಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ: ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಪ್ರಕಾರ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಾಕು, ರಸಿಕಗಾಯಕನು ಈ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಲು ಅವನೇ ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಬೇಕು. ರಂಜಕನೆಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃರಂಜಕ. ಹಾಗೆಂದರೆ, ಕೇಳುವವರ ಆಶಯವನ್ನು

ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡನ್ನೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಅದರಲ್ಲೇ ರಂಜನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವವನು ಎಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮತವೂ ಇದೇ :

ಗಾನಂ ಸಮಾಕರ್ಣ್ಯತಾಂ ಜನಾನಾಂ ಚೇತೋ ವಿದಿತ್ವಾನುಗುಣಂ ತಸ್ಯ ।
ರಕ್ತಿಂ ಪರಾಂ ಯೋ ರಚಯೇಚ್ಚ ಗಾನೇಷ್ವಿಮಂ ಜನಾ ರಂಜಕಮೀರಯಂತಿ ।

ಭಾವಕನೆಂಬ ಗಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂವರು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಂತೆ ಭಾವಕನು ಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅದರಿಂದ ತುಂಬ ಉತ್ತೇಜಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಮತದಲ್ಲಿ ಅವನು ನೀರಸವಾದುದನ್ನೂ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ, ಭಾವವಿಲ್ಲದ್ದರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲ, ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿತು ಹಾಡಬಲ್ಲ :

ನೀರಸಂ ಸರಸಂ ಕುರ್ವನ್ ನಿರ್ಭಾವಂ ಭಾವಸಂಯುತಮ್ ।
ಬುದ್ಧ್ವಾ ಶ್ರೋತುರಭಿಪ್ರಾಯಂ ಯೋ ಗಾಯೇತ್ ಸ ತು ಭಾವಕಃ ।

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಕನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅನ್ಯಮನಸ್ಕನಾಗಿರುವ, ಸಂಗೀತದಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಹ ತನ್ನ ಗಾಯನದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮೋಹಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ :

ವ್ಯಾಸಕ್ತಚಿತ್ತಾನಪಿ ದೇವದತ್ತಾನ್ ಗಾನೇನ ಸದ್ಯೋ ವಿಮುಖಾನ್ ವಿತನ್ವನ್ ।
ಯೋ ವಾದಿಸಂವಾದ್ಯನುವಾದಿಭೇದಾನ್ ಪ್ರಕಾಶ್ಯ ಗಾಯೇತ್ ಸ ತು ಭಾವಕಃ ಸ್ಯಾತ್ ।

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿ-ಅನುವಾದಿ-ವಿವಾದಿಭಾವಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದು ಇದರಿಂದ ರಾಗವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವವನು ಭಾವಕ. ಎಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವಕನಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವವೂ, ರಸಭಾವವೂ ಉತ್ಕಟ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವಕನು ಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ ; ಶ್ರೋತೃಹೃದಯಭಾವದೊಡನೆ ಹೃದಯಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವಕನು ಶ್ರೋತೃಹೃದಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ; ರಾಗಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯನ್ನೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚಿರಂತನಶಕ್ತಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರ ಸಂಗೀತಸಾರದಿಂದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತು.

ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾರದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ದುರ್ದೈವ. ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕರಾದ ಮ್ಲೇಚ್ಛರು ತಮ್ಮ (ವಿಜಯನಗರದ ಮೇಲಿನ) ದುರಾಕ್ರಮಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದಿವ್ಯಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸಲೆಳಸಿದರು. ಅವರ ಕ್ರೌರ್ಯಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ಕೋಮಲಸುಮಗಳು

ಬೆಂದು ಕರಿಕಾದವು. ಹೀಗೆ ಆಹುತಿಯಾದುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಾರವೂ ಒಂದೋ ಏನೋ! ಸಂಗೀತಸಾರವು ಇಂದು ದೊರೆಯದಿರುವುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ವರ್ಣನೆಯಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಉಪೋದ್ಘಾತ, ಸ್ವರ, ಮೇಳ, ರಾಗ, ಪ್ರಕೀರ್ಣಕ—ಇಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕರಣಗಳಾದರೂ ಇದ್ದವೆಂಬುದಂತೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕ ಮ್ಲೇಚ್ಛರು ನಮ್ಮ ದೇವತೆಗಳ ಕಲ್ಲುವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಒಡೆದರು, ನಿಜ. ಆದರೇನು, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರಂತಹ ಮಹಾಶಿಲ್ಪಿಗಳು ನಮ್ಮೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ದಿವ್ಯಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು; ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಶ್ರೀಮಂತರು ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರು; ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪಿಗಳಿಗೆ ಕಾಲವು ನಿರವಧಿಕವೆಂದು ಗೊತ್ತು. ಅವರ ತಾಳ್ಮೆ, ಜಾಣ್ಮೆಗಳು ಅಪಾರ, ಅನಂತ. ಹಳೆಯದರ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಕೀಯವಾದುದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸತನ್ನೂ, ತನ್ನತನವನ್ನೂ ಮೆರೆಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೌಧವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಎಂದೇ, ಅದೆಷ್ಟೋ ಬಾರಿ, ಅದೆಷ್ಟೋ ಪರಕೀಯ ದಾಳಿಗಳು ಅದರ ಮೇಲೆ ನಡೆದರೂ, ಅವೆಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಾಲಗರ್ಭದಲ್ಲಿ, ವಿಶಾಲಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅರಗಿಹೋಗಿವೆ; ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಎಂದೆನಲ್ಲವೆ ? ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ವಿಕಾಸದ ಸೀಳುಹಾದಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಾಗ, ಪರಕೀಯದಾಳಿಯ ಬಿರುಗಾಳಿಗೆ ಬಗ್ಗಿ, ಅದರ ಫಲಗಳನ್ನುಂಡು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು —ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾದರೋ ಈ ದಾಳಿಗಳ ಮುಂದೆ ಸೆಟೆದೆದ್ದು, ಪರ್ವತಶ್ರೇಣಿಯಂತೆ ಅಚಲವಾಗಿ ನಿಂತು, ತನ್ನ ಸ್ವಪರಂಪರೆಯ ಬಲದ ಉತ್ತುಂಗಶಿಖರದಮೇಲೆ ಕೋಟೆಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರು ಭಗವಾನ್ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು.

ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾರವೇ ಇಲ್ಲಿದೆ ; ಇದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ : ಮಹಾವಿರಕ್ತರಾದ ಯತಿಯೊಬ್ಬರು ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥಾಪನೆಗೆಂದು ಚತುಃಸಮುದ್ರಸೀಮಿತವಾದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಧರ್ಮವು ಉಳಿಯಿತು, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಅಳಿಯಿತು; ಅವರು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆಂದು ಮಹಾತಪಸ್ಸುಮಾಡಿ, ಸಿದ್ಧರಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಸರಸ್ವತಿಯ ಸಹಸ್ರರೂಪಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಉಳಿಯಿತು, ಸಂಗೀತವೂ ಉಳಿಯಿತು ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಭಗವಾನ್ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಶ್ರೀಚರಣರು ಅಭಿಯುಕ್ತರು, ಚಿರಂತನರು ; ಅವರ ಶ್ರೀಪಾದಗಳಿಗಿದೋ ನಮನ !

೪. ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಆದ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪ

ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ೧೪೫೦ರ ಸಮಯ. ಕಾವೇರಿಕೃಷ್ಣೆಯರು ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಗಳಲ್ಲಿ, ವರುಣ ರಾಣಿಯರು ಪೂರ್ವಪಶ್ಚಿಮಗಳಲ್ಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕರತ್ನಸಿಂಹಾಸನದ ಬೆಳ್ಗೊಡೆಯನ್ನೇ ರಾಕಾ ಚಂದ್ರನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ನಿರಂತರವೂ ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷ ದಿಂದ ಉಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದ ಸುವರ್ಣಯುಗ.

ಪ್ರತಾಪಶಾಲಿಯೂ, ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಿಜ್ಞನೂ, ಗಾಂಧರ್ವ ಗುಣ ಗಂಭೀರನೂ, ವಿದ್ಯಾಧರರಲ್ಲಿ ವಿನೋದನೂ, ಯಾದವಕುಲಮಕುಟ ಮಣಿಯೂ ಆದ ಇಮ್ಮಡಿದೇವರಾಯನು ಅಂಜಲಿಬದ್ಧನಾಗಿ, ವಿನೀತನಾಗಿ, ಬಹುಮಾನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ :

"ನನ್ನ ವಂಶಸುಧಾಂಬುಧಿಯ ಚಂದ್ರಮನಾಗಿ ಸಿಂಘಣದೇವನು ಪೃಥಿವೀ ವಲ್ಲಭನಾಗಿದ್ದಾಗ ಆತನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಂತೆ ಕನ್ನಡಿಗ ನಿಶ್ಶಂಕ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಗೀತಸಾಗರದ ಮೇರೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಬರೆದನು. ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸಂಗೀತವೇದದ ಸ್ವರೂಪದರ್ಶನವನ್ನು ಸಕಲರಿಗೂ ಮಾಡಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬರೆಯಲು ನೀನು ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯನು. ನೀನು ಪಂಡಿತ, ಕವಿ, ಗಾಯಕ, ಋಷಿ, ನಾಟ್ಯವೇದದಲ್ಲಿ ನೀನು ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯ; ಗಾಂಧರ್ವ ವೇದದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದತ್ತಿಲಮುನಿ. ನಿನ್ನಿಂದ ಈ ಕನ್ನಡಕುಲದ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕು."

ಜ್ಞಾನ-ಗಾನ-ವೈರಾಗ್ಯಗಳು ಸಂಗಮವಾದಂತೆ, ನಾದಯೋಗವು ರೂಪು ಪಡೆ ದಂತೆ, ಸರಸ್ವತೀಶಕ್ತಿಯು ಮೊಗಪಡೆದಂತೆ, ಶ್ವೇತವಸ್ತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಭವ್ಯಾ ಕೃತಿಯ ಈ ಆಚಾರ್ಯನು ತುಂಬುಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಯಜ್ಞಾಂತ್ಯದ ಅಗ್ನಿದೇವನಂತೆ ಕಣ್ಣುಗಳು ಸೌಮ್ಯತೆಯ, ಜೀವನತೃಪ್ತಿಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರುತ್ತಿರಲು, ಮಧುರ ಸ್ನಿಗ್ಧ ಸ್ನೇಹದೊಡನೆ ಮುಗುಳ್ನಗೆ ನಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

"ತಥಾಸ್ತು!"

ಯಾರಿವನು—ಈ ತೇಜಸ್ವಿ !

ಹಿಂದೆ ಇದೇ ವಿಜಯನಗರದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಾಯ ಪಡೆದು ಇಡೀ ಭರತವರ್ಷ ದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಹೊನಲನ್ನು ಹರಿಸಿದ ಗಾಯಕಋಷಿ ಮತಂಗನ ಅಪರಾವ ತಾರವೆ ?

ತನ್ನ ತಪಃಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದುದಷ್ಟೆ

ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದ ಸಾರವನ್ನೆ ಕನ್ನಡಜನಕ್ಕಿತ್ತ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಪುನರವತಾರವೆ ?

ಹೌದು! ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯ ಹೊನ್ನು ತೊಡರನ್ನು ತೊಟ್ಟ ಮಲ್ಲನೆನಿಸಿ, ಶಾಂಡಿಲ್ಯ ಗೋತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ, ಐಶ್ವರ್ಯ, ಜ್ಞಾನ, ವೈರಾಗ್ಯಗಳ ತವರಾಗಿದ್ದ ವಲ್ಲಭದೇವನ ಮೊಮ್ಮಗನಾಗಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಧರ-ನಾರಾಯಣೀದೇವಿಯರ ಮನೆ ಬೆಳಕಾಗಿ, ನಾಡಿನ ಗಾಂಧರ್ವಕುಲದ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲವಾಗಿ ಜನಿಸಿದ

—ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪ,

—ಸಿರಿಕರ್ಣಾಟದೇವಿಯ ವರಪುತ್ರ !

* * *

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಸರಸ್ವತಿಯ ಸಹಸ್ರಮುಖಿಗಳ ವಿರಾಟ್‌ದರ್ಶನಮಾಡಿ, ವರ್ಣಿಸಿ, ಧನ್ಯರಾದ ಸಂತರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕನ್ನಡಿಗರಿದ್ದಾರೆ : ತಮ್ಮ ಎಡೆಬಿಡದ ನಿಬಿಡ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಂಗೀತದೇವಿಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪನು ಅಗ್ರಗಣ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾಮಂಡಲವು ಸಹಸ್ರರಶ್ಮಿಯಾದುದು. ಶ್ರುತಿ, ಸ್ಮೃತಿ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಭಗವದ್‌ಗೀತೆ, ಷಡ್‌ದರ್ಶನಗಳು, ವ್ಯಾಕರಣ, ತರ್ಕ, ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದಸ್ಸು, ಆಯುರ್ವೇದ, ಕೌಲತಂತ್ರ—ಹೀಗೆಯೇ ಅದೆಷ್ಟೋ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವನದು ಅನುಪಮ ಪರಿಣತಿ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಅವನು ಬರೆದ ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪುಟವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತಾನು ಮನಸ್ಸುಮಾಡಿದ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಜರಾಮರ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದವನೆನಿಸಿ ರಾಯಬಯಕಾರನೆಂಬ ಬಿರುದು ಗಳಿಸಿದವನು, ಅವನು; ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷಣಲಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಅಭಿಯುಕ್ತನೂ ಹೌದು. ಇಂತಹ ಮಹಾನುಭಾವನ ಮತಿಶ್ರೀ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತರಸಿಕಕುಲದ ಸೌಭಾಗ್ಯ.

ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ

ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಸುಮಾರು ೧೨೩೦ರಲ್ಲಿ ಅನವದ್ಯವಿದ್ಯಾವಿನೋದನಾದ ನಿಃಶಂಕಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವಸೂರಿಯು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. 'ಯದಿಹಾಸ್ತಿ ತದನ್ಯತ್ರ, ಯನ್ನೇಹಾಸ್ತಿ ತನ್ನ ಕ್ವಚಿತ್' ಎಂದು ಮಹಾಭಾರತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಈ ಗ್ರಂಥ ರತ್ನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಜ್ಞಾನವಾಹಿನಿಗಳೂ ಮತಸ್ರೋತಗಳೂ ಒಟ್ಟುಗೂಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಮಡುಕಟ್ಟಿ ನಿಂತಿವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಅಮರವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ವಿಶ್ವಕೋಶದಂತಿರುವ ಈ ಅದ್ಭುತಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತೂ—ನಿಪಾತಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ— ಅರ್ಥನಿಬಿಡ ವಾಗಿದ್ದು ಸಾರಭೂತವಾಗಿದೆ. ಅದರಷ್ಟೇ ವಿಸ್ತಾರವೂ ವಿವರಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿರದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದುಸ್ತರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಙ್ಕ್ತಿಯೂ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಅಡಕವಾಗಿ ರುವ ಅರ್ಥ ವಿನ್ಯಾಸ, ಇಂಗಿತಗಳಿಂದಾಗಿ ಸೂತ್ರರೂಪವಾಗಿದೆ. ಅದರ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಹೇಳುವುದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಅದರ ಮೂಲಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚತುರ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಮಾಡಿರುವ ಉಪಕಾರವು ಮಹತ್ತಾದುದು. ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವೂ, ನೇರವೂ, ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ಆಗಿರುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದೆ, ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಯಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ತರ್ಕಶುದ್ಧಿ, ಅನುಭವದ ಅಧಿಕಾರ, ಪೂರ್ವಪಕ್ಷದ ಪ್ರಮಾಣಿಕವೂ ಪ್ರಬಲವೂ ಆಗಿರುವ ಮಂಡನ, ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅದರ ಖಂಡನೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವಮತಮಂಡನೆ, ಇವುಗಳಿಂದ ಪರಿಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಜಟಿಲಭಾಗವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವುದು, ಕಠಿನಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ನೇರವಾದ, ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಿಭಾಷಾಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ದೇಶೀಶಬ್ದ, ದೇಶೀಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ತಾರತಮ್ಯ, ಮತಾಂತರ, ಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು—ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ಸಮ್ಮತಿಗೆಂದು ಅವನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗ್ರಂಥ ಭಾಗಗಳು ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗ್ರಂಥದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಮೂಲಗ್ರಂಥವು ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೂ ವಿರೋಧವು ತಲೆದೋರಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಯಥಾವದ್ ದೃಷ್ಟಿ ನಿರೂಪಣೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗಳೊಡನೆ ತುಲನೆಮಾಡಿ ಬಗೆಹರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಅವನಲ್ಲಿ ಪುನಃಪುನಃ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗಂಗಾಸಲಿಲದಂತೆ ಹರಿದೆಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶುಚಿ ಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತ ಅವನ ಮಂಜುಳವಾಣಿ ನಿರ ರ್ಗಳವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದೆ. ರತ್ನಾಕರವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನದು ನಿಃಸಂದೇಹವಾಗಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನ ; ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಆದರ್ಶ.

ಹೀಗೆ ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಕಲಾನಿಧಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಲಾನಿಧಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವಿವೇಚಿಸಲು ವಿಸ್ತಾರ ವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವೇ ಬೇಕಾದೀತು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಈ ಮತಿಶೂರನು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅಡಿ ಪಾಯವನ್ನಿಟ್ಟು ಹೇಗೆ ಆದ್ಯಾಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು.

ಸಂಧಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ರಾಗಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ತಾಳಪದ್ಧತಿಗಳೆರಡೂ ಇಡೀ ವಿಶ್ವ

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಏಕೈಕವಾದವುಗಳು. ಅದ್ಭುತರಮಣೀಯವಾದವುಗಳು. ಬಹುಶಃ ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೂರಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ರಾಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಪ್ರಮೇಯ ಸಂಪದವನ್ನೂ ಪರಂಪರಾಪ್ರವಾಹವನ್ನೂ ಮೊದಲು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಾಳಿ ಬೆಳಗಿದ ಮತಂಗಮುನಿ. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಸಂಗೀತಕೋಶವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಳೆತನದ ಪೊರೆ ಕಳಚಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿಯಾದ ಚಿರತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ವಿಕಾಸದ ಕವಲುದಾರಿಗೆ ಬಂದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಭವಿತವ್ಯದ ಭವ್ಯರೂಪವನ್ನೂ ಸುನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾಕೃತಿಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಕೀರ್ತಿ ಕಲ್ಲಪ್ಪನದು. ಅವನು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ಬಹುಮುಖ ಸೇವೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು : ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಸಂಧಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾಲದ ಕಡಿವಾಣಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯದಿಂದ, ವಿವೇಕ, ಜಾಣ್ಮೆಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ? ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಪೂರ್ವಪರಿಚಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಅಗತ್ಯ.

ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹುಟ್ಟುವುದು ಒಬ್ಬರ ಅಥವಾ ಹಲವರ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ; ಆಯಾ ಅನುಭವಕ್ಷೇತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅದು ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಮೇಯ, ತಂತ್ರ, ನಿರೂಪಣವಿಧಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ನೀತಿ, ಆಚಾರ, ಸಾಧನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಆಗ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಅನುಶಾಸನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯದು. ಅದು ವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ—ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಮಗ್ರ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭೌತಿಕ ನಾದ-ಲಯ ದ್ರವ್ಯಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಪ್ರಮೇಯಸಾಮಗ್ರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅದರ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ಬಹುವೇಗವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಪ್ರಮೇಯ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ, ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವುದು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಕರ್ತವ್ಯ.

ಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯಕವಾದ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಾವವು ಹಲವು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭ್ರಾಮಕಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಅನುಶಾಸನಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಟವುಗಳಲ್ಲ; ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ

ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಸಾರಾಂಶಗೊಳಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆಂದು ರಚಿತವಾದವುಗಳು, ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಇಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕವಳವಾಗದೆ ಉಳಿದು ನಿಂತ ನೆನಹುಗಾರರು, ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳಿಗೆ ಸೇತುವೆಗಳು.

ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳು : (ಅ) ಆಧಾರಕೇಂದ್ರಬಿಂದು

ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಸಕಲಸಂಗೀತದ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸ ಬಹುದು : ಒಂದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ತಿರ್ಯಕ್‌ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಪದ್ಧತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಈ ಬಗೆಯದು. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ವರಗಳು ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಿ, ಇಂತಹ ಸ್ವರಕೋಷ್ಠಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಊರ್ಧ್ವಾಧಃಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಪದ್ಧತಿ ಅಥವಾ ಬಹುಸ್ವರಮೇಳ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯಸಂಗೀತವು ಈ ಬಗೆಯದು. ಪದ್ಧತಿಯು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ನಾದಚಲನೆಯು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕು, ವೇಗ, ಸಾಂದ್ರತೆ ಮುಂತಾದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಬಹುಬಾರಿ ಪ್ರವಹಿಸಿ, ತನ್ನೆಲ್ಲ ಓಟವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕಡೆಗೆ ಅಂತಹ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಲೀನಗೊಂಡು ವಿರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನೀಚವಾದ (ಎಂದರೆ ಕೆಳಗಿನ) ಸ್ವರವಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾದಚಲನೆಯೆಲ್ಲ ಊರ್ಧ್ವಮುಖವಾಗಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಮಧ್ಯಸ್ವರವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾದಚಲನೆಯು ಅಧೋಮುಖವಾಗಿದೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವು ಆಯಾ ಗೇಯಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಆಧಾರಸ್ವರ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆಧಾರ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸ್ವರಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ನಡೆದುದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ, ಗಾಂಧಾರ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಆಧಾರಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ, ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಸ್ವರಪ್ರವಾಹಪದ್ಧತಿಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಪೈಕಿ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮದ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಳೆದುಹೋಯಿತು. ಉಳಿದ ಎರಡೂ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಕೊಂಡು

ಹೋಯಿತು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅಳಿದುಹೋಗಿ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಚಿಗುರುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಏಕೈಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು ; ಎಂದರೆ ಅನೇಕ-ಆಧಾರಸ್ವರಗಳ ಬಳಕೆಯು ತಪ್ಪಿ, ಷಡ್ಜವು ಒಂದೇ ಇಡೀ ಸಂಗೀತಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಆಧಾರವೂ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವೂ ಆಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ಏಳು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನಡೆಯಿತು. ದ್ವಂದ್ವಾಧಾರ ಸ್ವರಪದ್ಧತಿಯ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಪ-ಆಧಾರಸ್ವರದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳು : (ಅ) ಸ್ವರ, ಸ್ಥಾಯಿ

ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಧ್ವನಿಮಟ್ಟವನ್ನು ಆಧಾರಸ್ವರವೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಏರಿಸುತ್ತ (ಅಥವಾ ಇಳಿಸುತ್ತ) ನಡೆದರೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮಟ್ಟವೊಂದನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಧಾರಸ್ವರವೆಂದೇ ತೋರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವರವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಆವರ್ತಕಸ್ವರ ಅಥವಾ ದ್ವಿಗುಣಸ್ವರ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯು ಚಾಕ್ರಿಕಗತಿಯ ಉಚ್ಚನೀಚ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ—ಶ್ರಾವ್ಯತೆಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ—ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಧಾರಸ್ವರ ಮತ್ತು ದ್ವಿಗುಣಸ್ವರದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅವಧಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಆಧಾರಸ್ವರ-ಆವರ್ತಕಸ್ವರಗಳ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದೂ, ಅದರ ಕೆಳಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದೂ, ಮೇಲಿನದನ್ನು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಧ್ವನಿಮಟ್ಟಗಳನ್ನು ಏಳು ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಇಂತಹ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೂ ಸ್ವರವೆಂದು ಹೆಸರಿಡಲಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧವೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯಿಡಲಾಯಿತು. ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಉಳಿದವುಗಳು ಅದರ ವಿಕೃತಸ್ಥಾನಗಳು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಉಚ್ಚನೀಚ ಧ್ವನಿಮಟ್ಟದ ತರ-ತಮ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಶ್ರುತಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಶುದ್ಧ-ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳು : (ಇ) ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರವಿಕೃತಿ

ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರವಿಕೃತಿ, ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಸಂವಾದ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಧ್ವನಿಮಟ್ಟವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಏರಿಸುತ್ತ (ಅಥವಾ ಇಳಿಸುತ್ತ) ಹೋದರೆ ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಬೇರೆಯೆಂದು, ಮೊಟ್ಟ

ಮೊದಲು ಗೋಚರಿಸುವ ಎರಡನೆಯ ಧ್ವನಿಮಟ್ಟವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯ ಅವಧಿ—ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣಗೋಚರವಾಗುವ ಧ್ವನಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಬೋಧಕವಾದ ಅಂತರ. ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳಿರುತ್ತವೆಂದು ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಮೇಯವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ-ವಿಕೃತಸ್ವರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಸ್ವರ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸ ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಅ) ಶುದ್ಧಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಿಧಿಸಿರುವ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಿಂದ ಕದಲಿದಾಗ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಆ) ಶುದ್ಧಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಿಧಿಸಿರುವ ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಾ ಗಲೂ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಹೀಗೆ, ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿತ್ತು : (೧) ಷಡ್ಜವು ತನ್ನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಿಂದಲೂ, ಮಧ್ಯಮವು ತನ್ನ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಿಂದಲೂ ಪಂಚಮವು ತನ್ನ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಿಂದಲೂ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಕದಲಿ ದಾಗ ಅವು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ (ಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿ), ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ (ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶ್ರುತಿ), ಚ್ಯುತ(=ವಿಕೃತ) ಪಂಚಮ(ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿ)ಗಳೆಂಬ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿ ದ್ದವು. ಗಾಂಧಾರವು ತನ್ನ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಿಂದಲೂ ನಿಷಾದವು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಿಂದಲೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕದಲಿದಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಗಾಂಧಾರವು ಹತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಾಧಾರಣವೆಂದೂ ಹನ್ನೊಂದನೆಯದರಲ್ಲಿ ದ್ದಾಗ ಅಂತರವೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವು ಒಂದನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕೈಶಿಕಿಯೆಂದೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕಾಕಲಿ ಯೆಂದೂ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿತ್ತು. ಗಾಂಧಾರವು ಹೀಗೆ ವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಹತ್ತನೆಯ, ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳಷ್ಟೆ; ಗಾಂಧಾರದ ವಿಕೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಇವೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ಗಾಂಧಾರ-ಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆರಡಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಷಡ್ಜಗಳಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ. ಈ ತಂತ್ರ ದಿಂದ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ವಿಕೃತಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸಾಧಾರಣವೆಂದು ಹೆಸರು.

ಇವೆರಡು ಸ್ವರವಿಕೃತಿಗಳು ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟನದಿಂದಾದವುಗಳು. ರಿಷಭಧೈವತಗಳ ಲ್ಲಿನ ವಿಕೃತಿಯು ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಿಷಭವು ತನ್ನ ಏಳನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಷಡ್ಜವು ಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿಗೆ ಇಳಿದು ಚ್ಯುತ ವಾದಾಗ ತಾನು ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಬದಲು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡು ವಿಕೃತ ರಿಷಭವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಧೈವತವು ತನ್ನ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಪಂಚಮವು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಗೆ (ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ) ಇಳಿದಾಗ ಧೈವತಕ್ಕೆ ಮೂರರ ಬದಲು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳು ದೊರೆತು ವಿಕೃತಧೈವತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳು : (ಈ) ಸ್ವರಸಂವಾದ

ಒಂದು ಸ್ವರಪ್ರವಾಹವು ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವು ಆಯಾ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಸ್ವರಗಳೊಡನೆ ಮತ್ತು ಆಧಾರಸ್ವರದೊಡನೆ ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ಸುಖದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಅಳೆಯಬಹುದು. ಸ್ವರವ್ಯೂಹವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ, ಮುಖ್ಯತಮವಾಗಿರುವ, ಅತ್ಯಂತ ಬಹುಳಪ್ರಯೋಗವಿರುವ, ಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಾದೀ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಆಯಾ ರಾಗದ ಮುಖ್ಯಭಾವವನ್ನು ಅದು ನುಡಿಯುತ್ತದೆ : 'ವದನಾದ್ ವಾದೀ'. ಇದರಿಂದ ಮಧ್ಯಮಭಾವದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಂಚಮಭಾವದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ವರವು ವಾದಿಯೊಡನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಖಾಸ್ಪದವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ರಾಗದ ಮುಖ್ಯಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಇದು ವಾದಿಯೊಡನೆ ಸಂವಾದವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ : 'ಸಂವದನಾದ್ ಸಂವಾದೀ.' ವಾದಿಯು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ, ಇದ್ದರೆ ಸಂವಾದಿಯು ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿ, ಇರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅವು ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಾದಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟರೆ ಆಯಾ ಸ್ವರವ್ಯೂಹದ ಒಟ್ಟಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹಾನಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾದಿ ಸಂವಾದಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯನ್ನು ನಾದದ್ರವ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿಸುವಂತಹ ಸ್ವರಗಳು ಅನುವಾದಿಗಳು. ಇವು ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿಗಳಿಗೆ ನುಡಿದುದನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುತ್ತವೆ : 'ಅನುವದನಾದ್ ಅನುವಾದೀ'. ವಾದಿಯ ಬದಲು ಇಟ್ಟರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುವಂತಹ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಿವಾದಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಅದು ವಾದಿಯಿಂದ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯ ಅಂತರಾಳವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವಾದಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿಗೆ ಶತ್ರುಭೂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಎಂದರೆ ವಾದಿಗೆ ವಿಸದೃಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ವಿವದನಾದ್ ವಿವಾದೀ'.

ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರ

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನೂ ಅದು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳೊಡನೆ ಪಡೆದಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಷಡ್ಜದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಿಷಭವೇ ಮೊದಲಾದ ಇತರ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಆಧಾರಸ್ವರವಾಗಿ ನೆಟ್ಟು ಇದರಿಂದ ಬರುವ ರಿಗಮಪಧನಿಸ, ಗಮಪಧನಿಸರಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳಿಗೆ ಮೂರ್ಛನೆಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಏಳೇಳು ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಹದಿನಾಲ್ಕು

ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧ, ಅಂತರ(ಗಾಂಧಾರ)ಸಹಿತ ಕಾಕಲಿ(ನಿಷಾದ)ಸಹಿತ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಒಟ್ಟು ಐವತ್ತಾರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳಾಗುವುದನ್ನೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಹಭೇದದಿಂದಾಗಿ ಪುನಃ ಏಳೇಳು 'ಕ್ರಮ'ಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದನ್ನೂ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಏಳು ಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸ, ರಿ, ಪ ಮತ್ತು ನಿ ಎಂಬ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಲೋಪಮಾಡುವುದರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕರಂತೆ ಒಟ್ಟು ೨೮ ಷಾಡವತಾನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಏಳು ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ, ರಿ ಮತ್ತು ಗ ಎಂಬ ಸ್ವರಗಳ ಪೈಕಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ೨೧ ಷಾಡವತಾನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಷಾಡವತಾನಗಳು ಒಟ್ಟು ೪೯. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಪ, ಪರಿ, ನಿಗ ಎಂಬ ಸಂವಾದಿಯುಗಳಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಲೋಪಿಸುವುದರಿಂದ ೨೧ ಔಡುವತಾನಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ರಿಧ, ಗನಿ ಎಂಬ ಸಂವಾದಿಯುಗಳಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವರ್ಜಿಸುವುದರಿಂದ ೧೪ ಔಡುವತಾನಗಳು ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಔಡುವತಾನಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆ ೩೫. ಷಾಡವೌಡುವ ತಾನಗಳು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ೮೪ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಮೂರ್ಛನೆ, ಕ್ರಮ, ಶುದ್ಧ(ಷಾಡವ ಮತ್ತು ಔಡುವ)ತಾನ, ಕೂಟತಾನ, ಜಾತಿ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳ ಹೋಲಿಕೆ, ವಿಂಗಡನೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಹೇಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದೆ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಇವು ಗ್ರಾಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಉಪಪ್ರಮೇಯಗಳು. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವು ಮೊದಮೊದಲು ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸಾರವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಇವುಗಳಿಂದ ಸಹಾಯವಾಯಿತು. ಮಧ್ಯಮವು ಅವಿನಾಶೀ ಸ್ವರವಾದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ–ಎಂದರೆ ಮೂರ್ಛನಾತಾನಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ–ಲೋಪಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಪಂಚಮ ಅಥವಾ ಧೈವತ. ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪಂಚಮವೂ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಧೈವತವೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪಂಚಮವೂ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಧೈವತವೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪಂಚಮವು ಲೋಪವಾಗಬಹುದಾದ ಸ್ವರವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಷಾಡವತಾನಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಗೇಯವಸ್ತುವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ಭೌತಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ಪ್ರಾಚೀನಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಅಪೂರ್ವವಾದುದೇ. ಆಯಾ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆದಿ ಸ್ವರ (ಗ್ರಹ), ಅಂತ್ಯಸ್ವರ (ನ್ಯಾಸ), ಅತ್ಯಂತ ಬಹುಳಸ್ವರ (ಅಂಶ), ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ವರ, (ಅಲ್ಪ) ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಹಾಗೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಂಚಾರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸ್ವರಗಳು (ಮಂದ್ರ, ತಾರ), ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡೇ ಬರುವ ಸ್ವರವ್ಯೂಹ (ಸಂಗತಿ), ಷಾಡವತ್ವವನ್ನೂ (ಷಾಡವ), ಔಡುವತ್ವವನ್ನೂ (ಔಡುವ) ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ವರಗಳು, ಹಾಡನ್ನು ಅಥವಾ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಖಂಡಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುವ ಮಧ್ಯವರ್ತೀ ನಿಲುಗಡೆಯ ಸ್ವರಗಳು (ಅಪನ್ಯಾಸ), ಗೀತದ (ಅಥವಾ ರಾಗದ) ಮೊದಲನೆಯ ಖಂಡವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವರ (ವಿನ್ಯಾಸ), ಗೀತಖಂಡದ ಅವಯವವನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಸ್ವರ (ಸಂನ್ಯಾಸ)—ಇವುಗಳಿಂದ ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು, ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಮತ್ತು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಂಡು ಹಿಡಿದವರು ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರೇ. ಇದರಿಂದ ರಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈಸದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅನುಕೂಲಿಸಿತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪ್ರವಾಹದ ಸಾಂದ್ರತೆ, ಗಮಕಪ್ರಯುಕ್ತಿಯ ರೀತಿ, ಅಕ್ಷರನಿಬಿಡತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಶುದ್ಧಾ, ಭಿನ್ನಾ, ಗೌಡೀ, ವೇಸರೀ, ಸಾಧಾರಣೀ ಅಥವಾ ಮಾಗಧೀ, ಅರ್ಧಮಾಗಧೀ, ಸಂಭಾವಿತಾ ಮತ್ತು ಪೃಥುಲಾ ಎಂದೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆ, ವರ್ಗೀಕರಣ ಮತ್ತು ತುಲನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಜಾತಿ, ಭಾಷಾ, ವಿಭಾಷಾ, ಅಂತರಭಾಷಾ ಹಾಗೂ ರಾಗಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ (ವೇದಪಾಠದಂತೆ) ಹಾಡಿನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಯಾ ಯುಗದ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಶೀಲವೂ ಸೃಜನಶೀಲವೂ ಆಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದೇಶೀ ಎಂದು ಹೆಸರಿತ್ತು.

ಆದರೆ ದೇಶೀ ಎಂದೇ ಕರೆದರೂ ಆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಯು ಕಾಲವು ಕಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಇದು ಯಾವುದೇ ನಿತ್ಯವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತಹುದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವು ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನೆ ಮೂಲಮಂತ್ರವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಕಲೆ; ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಗಾಗಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಪ್ಪಣೆ ಅಥವಾ ಸಮ್ಮತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತ ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೋಕರಂಜನದ ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತು

ಸಹಸ್ರಮುಖಗಳಲ್ಲಿ, ಸಹಸ್ರದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನೆಳಲಿನಂತೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೊಸತು ಹೊರಸಾಗಿ, ಬೆಳೆಯುವ ನೆಲದ ಒಡಲು ಕಳೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಾಗ, ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆದು, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಅತಿಹುರುಪಿನ ಹುಚ್ಚುಕುದುರೆಯಾಗಿ ದಿಕ್ಕುಗುರಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಓಡತೊಡಗಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿಯಮ, ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಕಡಿವಾಣವನ್ನು ತೊಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಂತರ್ಮುಖಿ ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿ

ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳು ಜನಜೀವನದ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸಬಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರರಿಂದ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ತನ್ನ ಬುನಾದಿರೂಪದ ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಕ್ರಾಂತವಾಗಲು ಪಕ್ವವಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಈ ಅವಧಿಯ ರಾಜಕೀಯ ವಿಪ್ಲವವು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿತು. ಇದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಸ್ವಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲೇ ಹೇಗೆ ವಿಕಾಸವಾಯಿತೆಂದೂ, ಉತ್ತರಭಾರತದ ಸಂಗೀತವು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮಣಿದು ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತೆಂದೂ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯ ಕಾಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾಗಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಾರದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಭಾವನೆಯು ಮೂಡಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪದೇಪದೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳೂ ಮುಸ್ಲಿಮರು ನಿಷ್ಕರುಣಿಗಳಾಗಿ, ಮತಾಂಧರಾಗಿ, ಭ್ರಷ್ಟಮತಿಗಳಾಗಿ ಹಿಂದೂದೇಶದ ಮಹೋನ್ನತ ಸಂಕೇತಗಳಾದ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವಿಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸುತ್ತ ಬಂದುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಶವಾದ ನಾಟ್ಯಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ಸುಟ್ಟುಹೋದ ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೩೦ರಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಸುಧಾಕಲಶನು ೧೩೫೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರ, ಹಮ್ಮೀರನು ೧೩೦೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಶೃಂಗಾರಹಾರ, ಅಲ್ಲರಾಜನೂ ಇದೇ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬರೆದ ರಸರತ್ನಸಮುಚ್ಚಯ, ಮೋಕ್ಷದೇವನು ೧೩೨೦ರ ವೇಳೆಗೆ ವಿರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತರಸಕಲಿಕಾ, ಮದನಭೂಪಾಲನು ೧೩೭೫ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಆನಂದಸಂಜೀವಿನೀ, ವೇಮಭೂಪಾಲನು ಇದೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮ್ಮ ಸುದೈವದಿಂದ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸರಸ್ವತಿಯು ಮ್ಲೇಚ್ಛ ದುರಾಕ್ರಮಣದಿಂದ ಜರ್ಜರಿತವಾಗಿ ಇಂಗಿಹೋದಂತೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತೋರಿದರೂ, ಆಗ ಅವಳು ಅಂತರಗಂಗೆಯಾಗಿ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾದಳು ; ಅನತಿ

ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನವತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ, ನವಚೈತನ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಲಿಯುತ್ತ, ನಲಿಸುತ್ತ, ಹರಸುತ್ತ ಪುನಃ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದಳು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಪಡೆದ ವಿಕಾಸವಿನ್ಯಾಸದ ನವಿರು ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಹೋದರೆ ಈ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯ ಸ್ವರೂಪದರ್ಶನ ವಾದೀತು. ಹೀಗೆ ಸುತ್ತಲೆಲ್ಲ ಕತ್ತಲೆ ತುಂಬಿದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚತುರ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಕೈದೀವಿಗೆ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಪೂರ್ವಪ್ರಭಾವಸಂಗಮ

ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನವು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ, ಎಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದ, ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಧಿಯುಗ. ಆಗ ಹಲವಾರು ಸ್ವದೇಶೀಯ ಮತ್ತು ಪರದೇಶೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸಿದ್ದವು. ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಯಾದವಪ್ರಭುಗಳಾದ ಜೈತ್ರಸಿಂಹ, ಸಿಂಘಣದೇವ, ಹರ ಪಾಲದೇವರುಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಿಃಶಂಕಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಸೂರಿ, ಗೋಪಾಲನಾಯಕ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡಿಗರೂ, ಕನ್ನಡಕುಲಕೋಟಿಯ ದಿವ್ಯಗುರು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೌಢಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಒಂದು ಕಡೆ; ಧಾರ್ಮಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠ ಮಾರ್ಗಪದವಿಯ ಭದ್ರಕೋಟೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಹರಿದಾಸಪಂಥದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಯಕಾರರಾದ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, ವ್ಯಾಸರಾಯ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ದೇಶೀಗಾನಕ್ಕೂ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಭುಪ್ರೀತಿ ಜನಪ್ರೀತಿಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯೊಂದು ಕಡೆ; ಪಕ್ಕದ ಬಹಮನೀ ರಾಜ್ಯಗಳ, ದೆಹಲಿ, ಪರ್ಶಿಯ, ಅಫ್ಘಾನೀಸ್ಥಾನ ಮೊದಲಾದ ದೂರಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಹಾಗೂ ಪೋರ್ಚುಗಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಐರೋಪ್ಯ ದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತಗಳ ಮೌನಪ್ರಭಾವವು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ; ಸಹಸ್ರಸಂವತ್ಸರಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದ ಔಪಚಾರಿಕ ಕಟ್ಟಳೆಗಳ ಹಾಗೂ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳ ಭಾರವನ್ನಿಳಿಸಲು ಹೊಂಚುಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ, ಹೊಸತಿಗೆ ಹಾತೊರೆದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಹಳೆಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತವು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿದ್ದ ವಿಜಯನಗರದ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ ; ಸ್ವತಃ ಗಾಂಧರ್ವಗುಣಗಂಭೀರನಾಗಿದ್ದ, ದೂರದೃಷ್ಟಿ, ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಪ್ರಭು ; ಇವೆಲ್ಲದರ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನವ ಭರತಾಚಾರ್ಯನೆನಿಸಿ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಅಸೀಮ ಪರಿಣತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರದ ತೊಡರನ್ನು ತೊಟ್ಟ ಮಲ್ಲನಾಗಿ, ಸಂಗೀತಕೃತಿನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಯಬಯಕಾರನಾಗಿ—ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದತ್ತಿಲಮುನಿಯೆನಿಸಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲ್ಲಿನಾಥ. ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದುದು ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸುಯೋಗ.

ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಸಾಧನೆ

ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಜರುಗಿತು. ಇದೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ತನ್ನ ವ್ಯವಹಾರ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನವಾಗಿಬಿಟ್ಟದ್ದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಅಧೋಗಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದ್ದ ಗಾನಪ್ರಪಂಚವು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯೊಂದೇ ಉಳಿಯಿತು. ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೆ ಎರಡು ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುಗಳಿರುವುದು ತಪ್ಪಿ ಒಂದೇ ಉಳಿಯಿತು. ಗ್ರಾಮದ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಮೇಯಗಳೂ, ಉಪಕಲ್ಪನೆಗಳೂ, ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರವೂ ಈಗ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ನೀಚತಮ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಅಳಿದುಹೋದ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ, ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ವರ್ಗಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಲ್ಲಪ್ಪಪಂಡಿತನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ರೂಢಿಪಡೆದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಾಗವೇ ಮೊದಲಾದ ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಚತುರಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ತನ್ನದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಗಳು ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ನಿಖರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪರ್ವಕಾಲದ ಒಂದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಕೊಂಡಿಯು ಎಂದಿಗೂ ಕಳೆದೇಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೇಶೀ ಎಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಗ್ರಾಮ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ, ಏಕೆ ಮತ್ತು ಎಂದು ದೇಶೀಸಂಗೀತವಾಗಿಯೆ ಸಂಕ್ರಮಿಸಿತು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವನಿಂದಲೇ.

ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ತೋಡಿ ಮೊದಲಾದವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳೆಂದೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯಗಳೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ, ಎಂದರೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ, ಇವು ಹೀಗೆಯೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ರಾಗಗಳು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಆಲಾಪನೆ, ಹಾಡು ಮುಂತಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಮಧ್ಯಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು, ಅದೇ ಸ್ವರದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವಿದ್ದರೆ ಅದು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಿರಲಿ.

ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಧೈವತವಂತೂ ಇದ್ದೇತೀರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಲೇ ಆಯಾ ರಾಗವು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ್ದೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಗಗಳು ಆಲಾಪನೆ, ಗೀತ ಮುಂತಾದ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಾರಂಭಸ್ವರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತೃಕೆಯಾದ ಮೂರ್ಛನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ತೋಡಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಮಧ್ಯಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗದೆ ಅವೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಷಡ್ಜದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಎತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

> ಗ್ರಾಮದ್ವಯಾಜ್ಜಾತ್ಯಾದಿಪರಂಪರಯೋತ್ಪನ್ನಾನಾಮೇತೇಷಾಂ ರಾಗಾಣಾಂ ಮಧ್ಯಮಸ್ಥ (=ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನಸ್ಥ) ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನಯೋರೇವ ತತ್ತನ್ಮೂರ್ಛನಾರಂಭಪಕ್ಷಾಶ್ರಯಣೇ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತೇ ಸಂಭವತ್ಯಪಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮೋತ್ಪನ್ನಾನಾಂ ಮಧ್ಯಮಾದಿತೋಡಿಪ್ರಭೃತೀನಾಂ ಚ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯಮಾರಂಭಂ ವಿಹಾಯ ಮಧ್ಯಮ(=ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನ)ಷಡ್ಜಸ್ಥಾನ ಏವಾರಂಭೋ ಲಕ್ಷ್ಯತೇ (ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ೨.೧೫೫ಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೧೧೫)

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಂತೂ ಷಡ್ಜವೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಸ್ವರವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಾಗವು ಯಾವುದೇ ಗ್ರಾಮದ್ದಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಆಧಾರ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವು ಷಡ್ಜವೇ ಆಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣತೆಯೂ ಐಕ್ಯವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿದವು. ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯದ ಈ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ನಿಯಮ ವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಲು ಜನಾಭಿರುಚಿಯೂ, ಗಾಯಕವಾದಕರ ಕಾಮಚಾರವೂ ಪ್ರಯೋಗ ಸೌಕರ್ಯವೂ ಕಾರಣಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇದು ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಗ್ರಾಮಗಾನವು ದೇಶೀಸಂಗೀತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಲು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನಿತ್ತಿತು. ಮುಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜೇಂದ್ರ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ದೇಶೀ ರಾಗಗಳೇ, ಅವೆಲ್ಲ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರ ಮೂಲವು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ 'ಗಾಂಧರ್ವಲೋಕ'ಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋಗಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವು ತನ್ನ ಏಕಛತ್ರಾಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದುದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ವಿವರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕಲ್ಲಪ್ಪನದಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಹೀಗೆ ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಕೃತ (=ತ್ರಿಶ್ರುತಿ) ಪಂಚಮವು ಏನಾಯಿತು ? ಅದು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ (ಇಂದಿನ) ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವಿನಾಶಿಯಾಗಿ—ಎಂದರೆ ಯಾವ ಸ್ವರ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಪಮಾಡಕೂಡದಾಗಿ—ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಏನಾದವು ?

ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಪಂಚಮವು, ಎಂದರೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಂಚಮವು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಅವಶೇಷ ರೂಪವಾಗಿ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಪಂಚಮವೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ (ವಿಕೃತ)ಪಂಚಮವೂ ಕೇವಲ ಹಿಂದುಮುಂದಿನ (ಹದಿನೇಳನೆಯ-ಹದಿನಾರನೆಯ) ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವಷ್ಟೆ. ಇವೆರಡೂ ಈಗ ಏಕರೂಪವಾಗಿದ್ದ ಒಂದೇ ರಾಗವ್ಯವಹಾರಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಸಹ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ) ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಯಾವುದಾದರೂ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕ ಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಆ ರಾಗವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು ಸೂಚನೆ. ಅಂತಹ ರಾಗದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪಂಚಮವು ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಒಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಅದು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಜನ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತಹ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಕೂಡದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷೇಧವು ಮಾಯವಾಗಿ ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಂಚಮಗಳನ್ನೂ (ಬಿಡಬೇಕಾದುದನ್ನು ಬಿಡದೆಯೇ) ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಯಾವ ರಾಗವು ಯಾವ ಗ್ರಾಮದ್ದೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋಗಿ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯೇ ಒದಗಿತು. ಇದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ

> ತ್ರಿಚತುಃಶ್ರುತಿಕತ್ವೇನ ಗ್ರಾಮದ್ವಯಭೇದಕಸ್ಯ ಪಂಚಮಸ್ಯಾಲೋಪ್ಯತ್ವೇನ ಪ್ರಯುಜ್ಯಮಾನಸ್ಯಾಪಿ ಸರ್ವರಾಗೇಷ್ವೇಕರೂಪತಾ (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ)

ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೆರೆಹೊರೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸಾಂಕರ್ಯವಾಗಿ (ಕಲಸುಮೆಲಸಾಗಿ) ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಮೇಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದಿಗಳು. ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಅಂತರಾಳವಿರುವ ಎರಡು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳು ವಿವಾದಿಗಳು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಪಂಚಮ—ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಪಂಚಮಗಳು ಒಂದೇ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂವಾದಿತ್ವವು ಹಾಗಿರಲಿ, ವಿವಾದಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಕನಿಷ್ಠ ಅಂತರವೂ ಉಳಿಯದೆ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ದೋಷವು ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಕಂಟಕಪ್ರಾಯವಾಯಿತು.

ಈ ಕಗ್ಗಂಟನ್ನು ಕಲ್ಲಪ್ಪನು ಬಹು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವು ಏಕೈಕವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವೇ ಪ್ರಧಾನತಮ ಸ್ವರವಾಗಿ ಏರ್ಪ

ಟ್ಟಿತು. ಇದೇ ಸರ್ವತ್ರ ಆಧಾರಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿ ಉಳಿದುದರಿಂದ ಮಧ್ಯಮದ ಅವಿನಾಶಿತ್ವವು ಭಂಗವಾಯಿತು. ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳಾದರೂ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಮವು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದೇ ತೀರಬೇಕೆಂದು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳಿದ್ದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥದೇಶಿಕನು ಭರತವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿದನು. ಒಂದು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕಕ್ಕೆ ಆಧಾರಸ್ವರ, ಆವರ್ತಕಸ್ವರ, ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂವಾದಸ್ವರ—ಇವುಗಳ ಬೆನ್ನೆಲುಬು ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದುದಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಅವಿನಾಶಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರವು ಈಗ ಲೋಪನೀಯವೆಂದಾದಮೇಲೆ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಈ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಮನಗಂಡ ಕಲ್ಲಿನಾಥನಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣವಿದರು ಮಧ್ಯಮದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರಕೃತಿತ್ವವನ್ನು ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿ, ಷಡ್ಜ-ಪಂಚಮ-ಆವರ್ತಕಷಡ್ಜ ಎಂಬ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ವಿಕೃತಿತ್ವವೂ ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿತ್ವವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿದವು. ಎಂದರೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಪಂಚಮವು ಪಂಚಮಸ್ವರದ ವಿಕೃತಿಯಾಗುವುದು ತಪ್ಪಿ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರದ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಮದ ಅವಿನಾಶಿತ್ವವನ್ನು ಷಡ್ಜದ ಅವಿನಾಶಿತ್ವಕ್ಕೂ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ವಿಕೃತ ಪಂಚಮವನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ವಿಕೃತ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ವರ್ಗಾಯಿಸಲಾಯಿತು.

ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳ ಪಂಚಮಗಳು ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಸ್ವರಸ್ವಾಂಕರ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ವಿಕೃತ ಪಂಚಮವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ, ಎಂದರೆ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇದರ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಎರಡೇ ಶ್ರುತಿಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠವಾದ ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣ. ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಮಾಣವು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೇ ಕೊಟ್ಟುಬಿಟ್ಟು, ಹೀಗೆ ಉಂಟಾದ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕ ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಕೃತಮಧ್ಯಮವು ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಮಧ್ಯಮ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವೆಂದು ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರಮುಖ ಬದಲಾವಣೆಯು ರಾಮಕೃತಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು 'ಕ್ರಿಯಾಂಗರಾಮಕ್ರಿಯಾಯಾಂ ಮಧ್ಯಮಸ್ಯ ಪಂಚಮಶ್ರುತಿದ್ವಯಾಕ್ರಮಣಮ್'ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರಾಮವು ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂಕ್ರಮಿಸಿದ ಈ ಪರ್ವಕಾಲದ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ

ಸ್ವರವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಮೇಯವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ನಿಗದಿಮಾಡಿದ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾದ ಸ್ವರವು ಶುದ್ಧವೆಂದೂ ಬೇರೆ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದುದು ವಿಕೃತಿಯೆಂದೂ ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಸ್ವರ ವಿಕೃತಿಗೆ ಆಯಾ ವಿಕೃತ ಸ್ವರವು ಆಧಾರಸ್ವರದಿಂದ ಎಷ್ಟನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದಿಂದ ಎಷ್ಟನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯ ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ವಿಕೃತವಾಗಲು ಒಂದೇ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಿಯತಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನ ಗಳಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಚಲಿಸುವುದರಿಂದ ವಿಕೃತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದ ಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಯತ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಚಲಿಸುವುದರಿಂದ ವಿಕೃತ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಿಯತ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಚಲನೆಯಿಲ್ಲ ದಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಗಳು ಆಯಾಯಾ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಚಲಿಸು ವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಶ್ರುತಿಸಂಖ್ಯಾ ಭೇದದಿಂದ ವಿಕೃತಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದರಿಂದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದರೆ ಇಡೀ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಯತವೂ ಅಚಲವೂ ಆದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ಗಳೇ ದೊರೆಯದೆ ಗೊಂದಲವೂ ಅಸ್ಥಿರತೆಯೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಹಾಗೂ ಅಂತರಗಾಂಧಾರಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಅಧೋಚಲನೆ ಯಿಂದಲೇ ಸ್ವರಸಾಧಾರಣಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅಧೋಗಮನದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ; ಏಕೆಂದರೆ ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದವು ಇದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಧಿಸದೆ ಇದ್ದು ದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇತ್ತು. ಇವು ನಿಯತವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಸಾಧನವೇ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ರಿಷಭಧೈವತಗಳ ಬದಲು ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಊರ್ಧ್ವಗಮನದಿಂದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸ್ವರಸಾಧಾರಣಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭರತಾದಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಏರಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಇಳಿದಾಗ ಗಾಂಧಾರ ವನ್ನು ಅಂತರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತೆಯೇ ನಿಷಾದವು ತನ್ನ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನದಿಂದ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಏರಿ ಷಡ್ಜವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಇಳಿದಾಗ ನಿಷಾದವು ಕಾಕಲಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಧಾರಣಸ್ವರಗಳೆಂದರೆ ಮೊದಲು ಈ ಅಂತರ-ಕಾಕಲಿಗಳೇ ಆಗಿ ದ್ದವು. ಇವು ಈಗಿನ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ನಿಯಮವಿತ್ತು.

ಸುಮಾರು ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಗಾಂಧಾರವು ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನದಿಂದ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಏರಿದಾಗ ಕೈಶಿಕಿಗಾಂಧಾರವೆಂದೂ. ಎರಡು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಏರಿದಾಗ ಅಂತರವೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕೈಶಿಕಿಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವು ತನ್ನ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವೆಂದೂ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವೆಂದೂ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ವಿಕೃತಿಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಏಕಸೂತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ತಪ್ಪಿಸಿ ಸಕಲ ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲೆಳಸುವ ಸೂತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಅನ್ವಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನೇ. ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಅವುಗಳು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾಗಿ ನೆಲೆಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದುದು ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ವಿಕೃತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಊರ್ಧ್ವಚಲನೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ವಿಧಿಸಲಾಯಿತು ; ಎಂದರೆ ರಿಗಮಧನಿ-ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನ್ನ ನಿಯತಶ್ರುತಿ(=ಶುದ್ಧ-)ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅದರ ನಂತರದ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವುದರಿಂದ ವಿಕೃತವಾಗಲು ತೊಡಗಿದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದ ವಿಕೃತರಿಷಭ ವಿಕೃತಧೈವತಗಳು ನಷ್ಟವಾದವು. ಈ ನಿಯಮದ ಫಲವಾಗಿ ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಯಿತು ; ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳು ದ್ವಿಶ್ರುತಿಕಗಳಾಗಿದ್ದುದು ತಪ್ಪಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕಗಳಾದವು. ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವು ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದು ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿಯಮಿಸಿದ್ದುದು ತಪ್ಪಿ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಅವು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವು. ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಂಗೀಕಾರವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಎರಡು ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷಿದ್ಧ ಎಂಬ ಸಂಕೋಲೆಯನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ-ಷಡ್ಜ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ-ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮ—ಈ ಜೋಡಿಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಶ್ರೀರಾಗದ ಅಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಈ ಎಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಚಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಹೀಗೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಗಾಂಧಾರ ತ್ರಿಶ್ರುತಿನಿಷಾದಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳೂ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅದರ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳ ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ರಿಷಭವು ಎಂಟನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಧೈವತವು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ) ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ, ಚತುಃಶ್ರುತಿ

ಧೈವತ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದವು. ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವನ್ನೇನೋ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಊರ್ಧ್ವಚಲನೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ವರಗಳ ಅಧೋಚಲನೆಯಿಂದ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳ ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ಸ್ವರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ವಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಂತರಗತಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಹಿಂದೆಯೂ ನಂತರವೂ ತೀರ್ಮಾನ ವಾಗಿದ್ದವು. ಇದು ತಪ್ಪಿ,ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳೋ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕಗಳೋ ಆದಾಗ, ಅವುಗಳ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳೂ ಸ್ವರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳು ಸ್ವರಗತಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆದರೆ ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ಈ ಶ್ರುತಿ ಸ್ಥಾನಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕಾರಕಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಲಾಯಿತು; ಮುಂದೆಂದೂ ಈ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕರಿಷಭ ಧೈವತಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಇದು ಈ ಕಾಲವು ಸಂಧಿಯುಗವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

> ಶ್ರೀರಾಗೇ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಯೋರ್ಮಧ್ಯಮಷಡ್ಜಾದಿಮೈಕೈಕಶ್ರುತ್ಯಾಶ್ರಯಣೇನ ತ್ರಿಶ್ರುತಿತ್ವೇ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತೇಽಪಿ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಯೋರಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತತ್ರಿಶ್ರುತಿತ್ವಕರಣಯೋರರ್ಧವೈಶಸಮ್ । ತತ್ರೈವ ರಿಷಭಧೈವತಯೋರ್ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಾದಿಮಶ್ರುತ್ಯಾಕ್ರಮಣೇನ ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ಚತುಃ ಶ್ರುತಿತ್ವಂ ವಾ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತಮ್ । (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ)

ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಚತುರಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸಾಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪುನರ್ವ್ಯವ ಸ್ಥೆಯು ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವು ದ್ವಿಶ್ರುತಿ, ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಚತುಃಶ್ರುತಿಯೆಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಮೀರಿ ಐದು ಮತ್ತು ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸ್ವರತ್ವಕ್ಕೆ ನಿಷೇಧಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವೈಸ್ವರ್ಯವೆಂಬ ಎಂದರೆ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ಮಿಶ್ರಣವೆಂಬ—ದೋಷವು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಯು ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆಯ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿತ್ತು ; ಎಂದರೆ ಅವ್ಯವಹಿತವಾದ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟಾದರೂ ಅಂತರಾಳ ವಿದ್ದಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದುಮುಂದಿನ (ಅವ್ಯವಹಿತ) ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸ್ವರಗಳು ಗೋಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವರಸಾಂಕರ್ಯದೋಷವು ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿ ಸ್ವರದ ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣವು ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯೆಂದೂ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣವು ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದೂ ನಿರ್ಣಯವಾಯಿತು. ಇದು ಇಂದಿನ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪ್ರಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಹೇಳಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಆದ್ಯಾಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ತ್ರಿಶ್ರುತಿ (=ಸಾಧಾರಣ) ಗಾಂಧಾರ-ಚತುಃಶ್ರುತಿ(=ಅಂತರ)ಗಾಂಧಾರಗಳೂ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ (=ಕೈಶಿಕಿ) ನಿಷಾದ- ಚತುಃಶ್ರುತಿ(=ಕಾಕಲಿ) ನಿಷಾದಗಳೂ ಏಕಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ. ರಾಮಕ್ರಿಯಾರಾಗದ (ಪ್ರತಿ)ಮಧ್ಯಮ-ಪಂಚಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವು ದ್ವಿ ಶ್ರುತಿ; ಷಡ್ಜ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರಗಳೂ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಯ ಅಂತರವುಳ್ಳವುಗಳೇ. ಷಡ್ಜ-ಶುದ್ಧರಿಷಭ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕ. ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣದವುಗಳು. ನಟ್ಟಾ, ದೇವಕ್ರೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಮತ್ತು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು ಈ ಸ್ವರಗಳ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪಂಚಶ್ರುತಿಕಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು.

ನಟ್ಟದೇವಕ್ರೀಪ್ರಭೃತಿಷು ಋಷಭಧೈವತಯೋರಂತರಕಾಕಲ್ಯಾದಿಮಶ್ರುತಿದ್ವಯಾಕ್ರಮಣೇನ ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ಪಂಚಶ್ರುತಿತಾ ಶಾಸ್ತ್ರವಿವಕ್ಷಿತಾ । (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ)

ರಾಮಕ್ರಿಯಾರಾಗದ ಮಧ್ಯಮವು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣದ್ದೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ರಿಷಭಧೈವತಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿ, ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ, ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತವೆಂದೇನೋ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಿಷೇಧಿಸಿಯೇ ಇತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ಸ್ವರವಿಕೃತಿ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ. ಮುಂದಿನ ಸ್ವರದ ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದರಿಂದ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಿಷಭವು ಪಂಚಶ್ರುತಿಕವಾಗುವುದು ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ. ಷಡ್ಜದಿಂದ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಐದನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪಂಚಶ್ರುತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು, ಅಥವಾ ಅಂತರಗಾಂಧಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಧೈವತಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮಾತುಗಳು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದರಿಂದ ಮುಖ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವೂ ಆದ ಎರಡು ಅನುಮಿತಿಗಳು ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಇಷ್ಟನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಂಬುದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಈ ಅಥವಾ ಆ ಸ್ವರವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಸ್ವರವು ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಾದರೋ, ಸ್ವರಸ್ಥಾನದ, ಸ್ವರನಾಮದ ಹಾಗೂ ಸ್ವರವಿಕೃತಿಯ ನಿರ್ಣಯವು ಎಷ್ಟನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಅದರ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯವೂ ಪರಸ್ಪರವೂ ಆದ ಸಮೀಕರಣ

ವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅದು ತಪ್ಪಿ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮುಖ್ಯತೆಯು ದೊರೆತು ಸ್ವರನಾಮದಿಂದ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಮುಂದಿನ (ಅವ್ಯವಹಿತ) ಎರಡು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು, ಎಂದಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನವು ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವು ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವಾಗಬಹುದು. ಇದರ ನಂತರದ ಸ್ವರವು ಗಾಂಧಾರವಾದರೆ ಅದು ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವಾಗುತ್ತದೆ ; ಮಧ್ಯಮವಾದರೆ ತಾನು ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾನು ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರತತ್ತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಯೇ ಮುಂದಿನ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಸೋಮನಾಥನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಮೇಳಕರ್ತಪ್ರಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಪಡೆದರು; ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಮುಂದಿನ ಸ್ವರವು ಶುದ್ಧವಾಗಿರಲಿ, ವಿಕೃತವಾಗಿರಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಯೇ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಬಹುಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಬಾರಿಬಾರಿಗೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

> 'ಮಧ್ಯಮಸ್ಯ ಪಂಚಮಶ್ರುತಿದ್ವಯಾಕ್ರಮಣಂ'. 'ಋಷಭಧೈವತಯೋರಂತರಕಾಕಲ್ಯಾದಿಮಶ್ರುತಿದ್ವಯಾಕ್ರಮಣೇನ', 'ಗಾಂಧರನಿಷಾದಯೋರ್ಮಧ್ಯಮಷಡ್ಜಾದಿಮ್ಮೈಕೈಕಶ್ರುತ್ಯಾಶ್ರಯಣೇನ', 'ಋಷಭಧೈವತಯೋರ್ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಾದಿಮಶ್ರುತ್ಯಾಕ್ರಮಣೇನ (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ)

ಮೇಳಕರ್ತನಿರ್ಮಾಣತಂತ್ರ

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮುನಿಗಳು ಮೇಳದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಉಪಪ್ರಮೇಯಗಳ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ ಮತ್ತು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಬೆಳೆಸಿ ಪೋಷಿಸಿದರು. ಈ ಪರಿವಾರವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕೊಡುಗೆಯು ತಾಯಿಬೇರಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯತಮವಾದವು ಮೂರು : (೧) ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ಪ್ರಕೃತಿತ್ವ (೨) ಮುಂದಿನ (ಶುದ್ಧ ಅಥವಾ ವಿಕೃತ) ಸ್ವರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ನಿಯತ ಶ್ರುತಿಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದ ವಿಕೃತಿ ಮತ್ತು (೩) ವಿಕೃತವಾಗಬಹುದಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ನಿಯತಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯಪ್ರಯೋಗ; ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಎರಡು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು. ಕಲ್ಲಿನಾಥಸೂರಿಯು ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಬೀಜರೂಪವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಉಪಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದೆಂದರೆ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡುದು. ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳು ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಜಟಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರ (=ಲಘುಮಧ್ಯಮ) ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ(=ಲಘುಷಡ್ಜ)ಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ ಕಾಕಲೀಗಳನ್ನು ವಿಲೀನಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು.

ಸಮನ್ವಯಪ್ರತಿಭೆ

ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವಿವರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರವು ತರ್ಕಶುದ್ಧಿಯಿಂದಲೂ ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಿರೂಪಿಸಿದ ತತ್ತ್ವಗಳು, ಅಂಧಾನುಕರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ವೇಳೆ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಅಭ್ಯಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಾದರೆ ಅವು ಕಲೆಗಾರನ ಕೈಕಾಲುಗಳಿಗೆ ತೊಡಿಸಿದ ಸಂಕೋಲೆಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ ; ಕೊರಳಸುತ್ತ ನೇತುಹಾಕಿದ ಒರಳುಕಲ್ಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಯೋಷಿತೆಯು ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚೇಟಿಯಾಗಿಯೇ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯಬೇಕಾಯಿತು ; ಭರತಮುನಿಯು ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗಪ್ರಯೋಜಕವಾದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊರಬರಲಾಗದ ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ತೊಡಗಿದರೂ ಸಹ ಸಂಗೀತದ ಈ ಗೌಣಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಮ್ಮತಿಯಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿಯೇ ಬರೆದರು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಈ ಅವಶೇಷದ ಹೊರೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ನಿಂತವು. ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ರಾಗಗಳಿಗೆ ರಸ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ನಾಟಕಸಂಧಿ, ವಿನಿಯೋಗ ಮೊದಲಾದ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

ಅರ್ವಾಚೀನರು ಈ ವಿನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಬಾಹಿರಗಳೆಂದು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಕಲ್ಲಪ್ಪನದು.

ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗತೊಡಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯೇ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದಿನದಿನಕ್ಕೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ವಿರೋಧವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ದಿಕ್ಕುತೋರಿಸಿ ಸಮಂಜಸಗೊಳಿಸಿದವನು ಕಲ್ಲಿನಾಥಪಂಡಿತ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಆಂಧಾಲೀರಾಗಕ್ಕೆ ಪಂಚಮವನ್ನು ಗ್ರಹಾಂಶಗಳೆಂದು ವಿಧಿಸಿತ್ತು, ಆದರೆ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವೇ ಅದರ ಗ್ರಹಾಂಶಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪ

ಟ್ಟಿತ್ತು. ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಡರಾಗಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವು ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳೆಂದಿತ್ತು ; ಅದರ ಬದಲು ನಿಷಾದವು ಈ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹಿಂದೋಲರಾಗದಲ್ಲಿ ರಿಷಭವೂ ಅದರ ಪಂಚಮಭಾವದಲ್ಲಿದ್ದ ಧೈವತವೂ ಲೋಪವಾಗಿ ಅದು ಔಡುವ ವಾಗಿತ್ತು. ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತವೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಾಮರಾಗವಾದುದರಿಂದ ಅದ ರಲ್ಲಿ ಈ ಲೋಪವು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ರಿಷಭಪಂಚಮಗಳ ಲೋಪದಿಂದ ಹಿಂದೋಲವು ಔಡುವವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಹಿಂದೋಲದ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಂದಲೇ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಪವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ರಿಪಗಳು ಬಹುಶಃ ಗಮಕಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಸ್ವರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭದಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದು ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿ ಯುವುದರಿಂದ; ನಂತರ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ, ಆಮೇಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಪ್ರಯೋಗ—ಹೀಗೆ ಅನ್ಯಸ್ವರದ ಇತಿಹಾಸ. ಒಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರವು ನಷ್ಟವಾಗು ವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ, ಆದರೆ ವಿಪರೀತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸುದೃಢ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಅದು ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗು ತ್ತದೆ; ನಂತರ ಅದು ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇಳಿದು, ಆಮೇಲೆ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸಿ ಕಡೆಗೆ ಅಂತರ್ಧಾನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

> ಆಂಧಾಲ್ಯಾ ಲಕ್ಷಣೇ ಪಂಚಮಸ್ಯ ಗ್ರಹಾಂಶತ್ವೋಕ್ತ್ಯಾ ತಥೈವ ಪ್ರಸ್ತಾರೇ ಲಿಖಿತೇऽಪಿ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಹಾಂಶತ್ವೇನ ಪ್ರಯೋಗಃ । ತಥಾ ಕರ್ಣಾಟಗೌಡಸ್ಯ ಲಕ್ಷಣೇ ಷಡ್ಜ ಗ್ರಹಾಂಶತ್ವೋಕ್ತೌ ಲಕ್ಷ್ಯೇ ನಿಷಾದಗ್ರಹಾಂಶತ್ವಮ್ । ಗ್ರಾಮರಾಗೇಷು ಹಿಂದೋಲಸ್ಯ ಲಕ್ಷಣೇ ರಿಧತ್ಯಕ್ತ ತ್ವೇನೋಕ್ತೌ ರಿಪತ್ಯಾಗೇನ ಪ್ರಯೋಗಃ । ಷಾಡವೌಡುವೇಷ್ವಪಿ ರಾಗೇಷು ಕ್ವಚಿಲ್ಲೋಪ್ಯ ಸ್ವರಪ್ರಯೋಗಃ ; ಇತಿ ಜನ್ಯಜನಕಯೋರ್ಮೇಲನಭೇದೋ ರಸಾದಿವಿನಿಯೋಗಾ ನಿಯಮಶ್ಚೇತಿ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಯೋರ್ಬಹುಧಾವಿರೋಧಃ ।

ಈ ಉದ್ಧೃತಿಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಔಡುವ ಷಾಡವಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು ಇಂತಿಂತಹ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಲೋಪಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸಿದ್ದುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿ ಸಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಷಾಡವೌಡುವರಾಗಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಲೋಪವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಹಿಂದೆ ವಿಧಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದೂ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಆಗಾಗ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತಪ್ಪೆಂದು ಕಂಡರೂ ರಾಗ ಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದು, ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಹಿಂದೋಲರಾಗದಲ್ಲಿ ಲೋಪ್ಯ

ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಎರಡನೆಯ ಸಂಗತಿಯು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಾಗಗಳನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಸಾದೃಶ್ಯತತ್ತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಾಶಿಗೊಳಿಸಿ, ಅಂತಹ ರಾಶಿಗೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಸ್ಥಾನಪ್ರಾಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗವಿದೆಯೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಜನಕರಾಗವೆಂದೂ ಆಯಾ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗವನ್ನೂ ಆ ಜನಕರಾಗದ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವ ಇಂದಿನ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಲು ತೊಡಗಿತ್ತೆಂದು ಅವನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಜನ್ಯರಾಗವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಜನಕ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರೆ, ಅದು ತಪ್ಪಿ ಬೇರೆ ಒಂದು ಜನಕರಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಮೋಹನವನ್ನು ಹರಿಕಾಂಬೋಧಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯವರು ತಿಳಿದರೆ, ದೀಕ್ಷಿತ ಶಿಷ್ಯಪಂಪರೆಯವರು ಅದನ್ನು ಮೇಚಕಲ್ಯಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಉದಾಹರಣೆ. ಆನಂದಭೈರವಿಯು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಠಭೈರವಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದುದು ತಪ್ಪಿ ಈಗ ಖರಹರಪ್ರಿಯಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕಾರ ಪಡೆದಿರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ರಸವಿನಿಯೋಗ

ಈ ರಾಗವು ಇಂತಹದೇ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದೂ ತಪ್ಪಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳ ವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದೆಂದಾಯಿತು, ಅಲ್ಲದೆ ಯಾವುದಾದರೂ ರಸಸನ್ನಿವಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ರಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ರಾಗವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದೆಂದಾಯಿತು. ಇದನ್ನೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ರಾಗಾದಿಗಳ ವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅನಿಯಮವಿದೆ ಎಂದಿರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆದಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ದೇವತಾ ಪ್ರೀತಿ, ಸಂಪತ್ಸಂವರ್ಧನ, ದಾರಿದ್ರ್ಯನಾಶ, ವ್ಯಾಧಿ ಮೊದಲಾದ ಅದೃಷ್ಟಫಲಗಳು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ, ಅಂಧಾನುಕರಣಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ, ವಿಚಾರಶೀಲತೆಯೂ ಪ್ರಯೋಜನಶೀಲತೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ರಸವಿನಿಯೋಗದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ನಿದರ್ಶನವು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೆ ಸುಮಾರು ನೂರುವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಿಗೆ ರಸವಿನಿಯೋಗವನ್ನು ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂದು

ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಗಮಕ ಸಂಪದದ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ರಾಗವು ಪಾರದರ್ಶಕವಾದುದು ; ಗಾಜಿನಬಟ್ಟಲಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಣ್ಣದ ನೀರನ್ನು ತುಂಬುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದೇ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಬಟ್ಟಲು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಅಂತೆಯೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದ ರಸವನ್ನು ರಾಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ; ಬಟ್ಟಲಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ಪೇಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೊಡುವಂತೆ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಇದನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಗೇಯರಸವನ್ನು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ಸಮ್ಯಗ್‌ದರ್ಶನಶಕ್ತಿ

ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಬಗೆಯ ತತ್ತ್ವಶ್ರೇಣಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. (೧) ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯದ ಅಂತಃಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹವುಗಳು. (೨) ಆಯಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅನುಭವಕೋಶದ ಮೇಲುಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೌಲಿಕತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಸಮನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವ, ಬಾಹ್ಯಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಕ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು (೩) ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನಾಂಶವನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದಂತೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ತತ್ತ್ವಗಳು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ನಾದ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ರಾಗ, ಲಯ, ತಾಳ ಮುಂತಾದವು ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ರೇಣಿಗೂ ರಾಗ-ತಾಳ ಲಕ್ಷಣ, ಪ್ರಬಂಧ ಮೊದಲಾದವು ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೂ, ಗ್ರಾಮಪ್ರಮೇಯ ಪರಿವಾರ, ಬ್ರಹ್ಮಗೀತಿ, ಕಪಾಲ, ಕಂಬಲ, ಮದ್ರಕಾದಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂರನೆಯದಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆ, ಮೂರನೆಯ ತತ್ತ್ವಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತವೆಂದೂ ಗಾಂಧರ್ವಸಂಗೀತವೆಂದೂ ಹೆಸರು; ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ದೇಶಿಯೆಂದು ಹೆಸರು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ತತ್ತ್ವಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಶ್ರುತಿಸ್ವರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೂಲಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಅವನು ಬರೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲಗ್ರಂಥಕಾರನನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಾದ ಭರತದತ್ತಿಲಮತಂಗಾದಿ ಅಭಿಯುಕ್ತರ ಹೃದಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತು, ಅವರು ಹೇಳಿರುವುದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವವೇನು, ಒಳರೂಪವೇನು, ಇವು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪೋಷಿಸಿ, ಬೆಳೆಸಿ, ಬಲಪಡಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನ

ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಎರಡನೆಯ ತತ್ತ್ವಶ್ರೇಣಿಗೆ ಇಂಬುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಮೂರನೆಯ ತತ್ತ್ವಶ್ರೇಣಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಜನ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಮಷ್ಟಿದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಎರಡು ಸಾಧನೆಗಳು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ಯೇಯಗಳೆರಡೇ : ಲೋಕರಂಜನ, ಭವಭಂಜನ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೆ ಸಾಧಿಸಲೆಳಸುವ ಸಂಗೀತವು ಅಪೂರ್ಣವೇ ; ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಪರಿಪೂರ್ಣಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲಾರದು. ಸಂಗೀತವು ಮಾರ್ಗವಾದರೇನು, ದೇಶಿಯಾದರೇನು, ಅದರ ಪ್ರಥಮಗುಣ ಶ್ರವಣರಮ್ಯತೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಿತಿಯರಿತ ಕಾಮಚಾರವು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೋಷವಲ್ಲ, ಗುಣ ; ಅಂತಹ ಕಾಮಚಾರವು ಜನರಂಜನಕ್ಕೆಂದು ಹೊರಟ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆವಶ್ಯಕ, ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ದೂರ, ದೂಷಣೆ ಸಲ್ಲದು. ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಆಚರಣೆಗೆ—ಸದಾಚಾರ, ಸದ್ವಾಸನೆ, ಸದ್ರುಚಿ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ—ವ್ಯಾಖ್ಯಾನರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು; ಪ್ರಿಯಪತ್ನಿಯು ಪತಿಯನ್ನು ಒಲುಮೆನಲುಮೆಗಳಿಂದ ರಮಿಸಿ ಒಪ್ಪಿಸುವಂತೆ, ಆತ್ಮೀಯ ಮಿತ್ರನು ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಪ್ರೀತಿ, ವಿಶ್ವಾಸ, ನಂಬಿಕೆ, ಆದರ, ಗೌರವಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿ ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇಡುವಂತೆ, ತಂದೆಯೋ ಪ್ರಭುವೋ ಅಂಕೆಯಿಟ್ಟು ಆಳಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವಂತೆ, ಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಲ್ಲಿನಾಥ ದೇಶಿಕನು ಜೀವಂತ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯನಾದ ಆಂಜನೇಯನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಜನತಾಜನಾರ್ದನಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಹೊರಟಿದೆ, ಮಿತಿಯರಿತ ಮೇಲುಮ್ಮೆ ಲಕ್ಷಣವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಹೇಗೆ ಅದರ ಆತ್ಮ—'ದೇಶೀತ್ವಂ ಚ ತತ್ತದ್ದೇಶಜನಮನೋರಂಜನೈಕಫಲತ್ವೇನ ಕಾಮಚಾರಪ್ರವರ್ತಿತಮ್' ಎಂಬುದನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ : ಲಕ್ಷಣಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾತ್ರಪಂಡಿತನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲ ಪರಿಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರವು ತನ್ನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅನುಶಾಸಿಸುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣಪರಿಣತನಾದ ಲಕ್ಷ್ಯಕೋವಿದನು ಲೋಕರಂಜನೆಗೆಂದು, ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹೊಸತೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸುತ್ತದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ, ಔನ್ನತ್ಯಗಳು ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ ; ಅದರ ಐಕ್ಯತೆ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಗಳು ಅಳಿಯದೆ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮಾತೃಕೆಯಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅವನು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಉಷಾದರ್ಶನಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ; ಗಾನ ಗಾಯತ್ರಿಗೆ ಪ್ರಗತಿಯ ಅರ್ಘ್ಯನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೀರ್ತಿಕಾಯನಾದ ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಕುಲದೀಪವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

೫. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ರಾಜಶಿಲ್ಪಿ : ಬೈಕಾರ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯ

ಅಂದು ವಿಜಯನಗರದ ಅರಮನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮದುವೆಮನೆಯ ಸಡಗರ, ಸಂಭ್ರಮ. ಆಳಿಯ ರಾಮರಾಯಪ್ರಭುಗಳ ರತ್ನಕೂಟವೆಂಬ ಅರಮನೆಯು ಇಂದ್ರನ ವೈಜಯಂತಪ್ರಾಸಾದದಂತೆ, ಮೇರುಪರ್ವತದಂತೆ, ಎತ್ತರವಾಗಿ, ವೈಭವದಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆ; ಅದರ ತಳಿರುತೋರಣಗಳೂ ಧ್ವಜಗಳೂ ಮಂದಾರಲತೆಯ ಶಾಖೆಗಳಂತೆ ಮಂದಮಾರುತದಲ್ಲಿ ವೈಯ್ಯಾರದಿಂದ ಬಳುಕುತ್ತ, ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆಯುತ್ತ, ಸ್ವಾಗತದ ಮಂದಹಾಸವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಿವೆ. ಚಿಕ್ಕ ಹರೆಯದ ಮುಗ್ಧ ಮನೋಹರ ಕನ್ನೆಯರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ಸೇರಿರುವ ಸಮಂಗಲಿಯರಿಗೂ ವಿದ್ಯಾನಗರದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ಮುಹೂರ್ತದ ವೀಳೆಯವನ್ನೂ ಮದುವೆಯ ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನೂ ಹಂಚುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲಿನಂತೆ, ಬಾಲಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಬಹುರೂಪ ತಳೆದಂತೆ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕನ್ನೆ ಯರು ಬೀಸುವಕಲ್ಲಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ವಧೂವರರನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಮಾಲೆಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಕೆಲವರು ಶೋಭನವನ್ನು ಕೋರುತ್ತ ಹಾಡುಹೇಳಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಾಹವೈಭವದ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ—

ಸುಲಗ್ನಾ ಸಾವಧಾನ ! ಸುಮುಹೂರ್ತಾ ಸಾವಧಾನ . . . . . . !

ಈ ಮದುವೆ ಅಪರೂಪದ್ದು, ವಿಶೇಷದ್ದು : ಮದುವೆ ಮನುಷ್ಯರದಲ್ಲ, ಆಟದ ಮದುವೆ, ಆಟದ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ—ಪಾಂಚಾಲಿಕಾಮಿಥುನಗಳಿಗೆ—ಪುಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಮಾಡಿಸಿದ ಮದುವೆ.

ಈ ಸಮಾರಂಭದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನು ಸ್ವತಃ ರಾಮರಾಯ ದೊರೆಯೇ. ಕೃಷ್ಣದೇವ ರಾಯರ ಸ್ವಂತ ಅಳಿಯನಾಗಿ ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿದ್ಯಾನಗರದ ರಾಜದ್ರೋಹಿಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿದು, ಪಾರಸಿಕರನ್ನು ಭಾರತದ ಗಡಿಯಿಂದಾಚೆಗೆ ಓಡಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಸದಾಶಿವರಾಯನನ್ನು ಗುತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯೊಂದರ ಬಲದಿಂದಲೇ ಶತ್ರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿ ಆತನನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕರತ್ನಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವಿಜಯೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾದ ಪಾಂಚಾಲಿಕಾಮಿಥುನ ವಿವಾಹ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಭೀಮಾರ್ಜುನರೊಡನೆ ವಿರಾಜಮಾನನಾದ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಂತೆ, ಸೋದರರಾದ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ, ತಿಮ್ಮರಸರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿ

ದ್ದಾನೆ. ರಸಿಕಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಅವನೇ ಈ ಬಾಲಕ್ರೀಡೆಯ ಸಂಭ್ರಮ, ಉತ್ಸಾಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಶಿಲ್ಪಿಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತನ್ನ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಶೃಂಗದಂತೆ ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ರತ್ನಕೂಟದ ಉದ್ಘಾಟನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ : ಹರ್ಷದ ಹೊನಲು ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಸಂಗೀತಸಮಾರಾಧನ

ಈ ಪಾಂಚಾಲಿಕಾವಿವಾಹ ಸಮಾರಂಭಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂಗಲಶವಿಟ್ಟಂತಿದೆ ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತಸಮಾರಾಧನ. ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯನೆಂಬ ಬಿರುದುಹೊತ್ತು, ಸ್ವತಃ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಈ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಎದುರಿಲ್ಲದ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಪೆಂಡೆಯವನ್ನು ಕಾಲಲ್ಲಿ ತೊಟ್ಟು ತೊಡರಮಲ್ಲನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀ ದಕ್ಷಿಣನಾಯಕನಾಗಿ, ರಾಯಬಯಕಾರ ನೆಂಬ ತನ್ನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತ ಅವನು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಶುಪ್ರತಿಭೆ ಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಪ್ರಬಂಧರತ್ನಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು, ಮಾತುಧಾತುಗಳ ಪ್ರಾಣಸಂಚಾರ ಮಾಡಿಸಿ ಇಡೀ ಸಭೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಣಯೀ ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ಮಯವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ ಕಲ್ಪನಾಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಧವಳಕೀರ್ತಿಪದ್ಮದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಲಾಸ್ಯವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಅವನು ರಚಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನಾದರೂ ಎಣಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅಳವೆ ? ಏಳೆ ಮೊದಲಾದ ಶುದ್ಧಸೂಡಗಳು, ರಾಗ ಕದಂಬ, ಮಾತೃಕಾ, ಗದ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಆಲಿಕ್ರಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ವಾಗ್ಗೇಯ ವಿಭವಶ್ರೀ ಸಹಿತವಾದ ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರ, ಶ್ರೀರಂಗ, ದ್ವಿಪದ, ಸ್ವರಾಂಕ, ಶ್ರೀವಿಲಾಸ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಾರು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಚೇತೋರಂಜಕವಾದ ಹದಿನಾರು ಧ್ರುವಗಳೆ ಮೊದಲಾದ, ಅನೇಕಾರ್ಥಗಂಭೀರಗಳಾದ ನಲವತ್ತಾರು ಮಹಾಸಾಲಗ ಸೂಡಗಳು, ಬೇರೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಪಂಚ ರತ್ನಗಳು . . ವೀಣೆಯ ಇಂಚರದ ಇಂಪುಸೊಂಪುಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಷ್ಯಕೋಟಿಯ ಸಮಂಜಸ ಶ್ರಾವಕಕಂಠನಾದದ ಸೊಬಗಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರವಾಹವು ಆ ಸಂಸತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಸುತ್ತಿದೆ, ಮೈನವಿರೇಳಿಸುತ್ತಿದೆ; ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ತದಾನಂದಂ ಅದ್ವಿತೀಯಂ ಉಪಾಸ್ಮಹೇ ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ ಸಭೆಯ ಸ್ಥಿತಿ.

ಸಂಗೀತಸಮಾರಾಧನದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಮಯ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸಾಕ್ಷರಾ ಲಪ್ತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸದ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳು ಅರ್ಧ ಮುಚ್ಚಿವೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾಚತುರಾನನನ ತೇಜಸ್ಸು, ವರ್ಚಸ್ಸು ಒಡೆದು

ಮೂಡಿದೆ. ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಸಂಭ್ರಮವು ಅರೆನಗೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸಿದೆ, ಆ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೋಡಿಯು ಉಸಿರಾಡಿದರೆ ಭಂಗವಾದೀತೆಂದು ಸಭೆಯು ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿದೆ, ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ತವಕದಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೆಡಗು, ಹೊಸಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಿಗುಹು, ಭಾವೋನ್ಮಾದದ ವಿದ್ಯುತ್ ಸಂಚಾರ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದೆ. ಒಳಗೆಲ್ಲ, ಹೊರಗೆಲ್ಲ ನಾದವು ಬ್ರಹ್ಮಮಯವಾಗಿ, ಅನಂತಘೋಷವಾಗಿರಲು, ರಾಮಮಂತ್ರಿಯು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಹಾಡಿ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಆನಂದದಿಂದ ತೇವವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಒರೆಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಭುವಾದ ರಾಮರಾಯನು ಬಯಕಾರ ರಾಮಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ಬರಸೆಳೆದು ಆಲಂಗಿಸಿ ತಾನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದ ಕರ್ಣಾಭರಣಗಳನ್ನ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿಟ್ಟು, ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಧಾಸನವಿತ್ತು ಕರತಾಡನಮಾಡಿದಾಗಲೇ ಸಭೆಗೆ ಎಚ್ಚರ.

ಈ ಸರಸಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿರಾಜನು ಎದ್ದು ವಿನಯದಿಂದ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಕೈಮುಗಿದು ಹೇಳಿದನು:

"ಪ್ರಭು, ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಾದ ವಿರೋಧಗಳಿವೆ ಎಂದು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಕಲೆಯ ಅನುಷ್ಠಾನವನ್ನೂ ಸಮನ್ವಯಿಸಿ ಇಂದಿನ, ಮುಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯವಾಗುವಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ನಮ್ಮ ರಾಮಮಂತ್ರಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗಬೇಕು."

ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಗೆ ವೀಳೆಯ

ಅರಸರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮುಗುಳ್ನಗೆ ಮೂಡಿತು. ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ತಲೆತೂಗಿ ಹೇಳಿದರು: "ಹೌದು, ಹೌದು. ನಾವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಈ ನಮ್ಮ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶೇಷಜ್ಞಾವತಾರರೇ ತುಂಬಿ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಕೆಲವರು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪಾರಂಗತರು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಣತರು. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಸಮರಸವಿರುವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಅಮಾತ್ಯರಾದ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಯಾರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣೆವು. ಇದು ನ್ಯಾಯವಾದುದೇ. ಏಕೆಂದರೆ ತಿಮ್ಮರಸರ ಸುಪುತ್ರರಾದ ಈ ರಾಮಮಂತ್ರಿಗಳು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದತ್ತಿಲಮುನಿಯ ಅಪರಾವತಾರವಾಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಮಗಳ ಮಗ. ಅವರಂತೆ ಇವರೂ ರಾಯಬಯಕಾರರು, ತೊಡರಮಲ್ಲರು, ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯರು. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಾದ ಇಮ್ಮಡಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಪ್ರಭುಗಳ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾನಿಧಿಯಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥರು ಕನ್ನಡಿಗ ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಗಳ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಕಲಾನಿಧಿವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಉಪಕರಿಸಿದರು. ಅವರ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಾದ ಇವರೂ ಅದೇ ಸತ್ ಸಂಪ್ರ

ದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಗಾಂಧರ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ-ಲಕ್ಷಣಸಮನ್ವಯ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿ.

"ಅಮಾತ್ಯರೇ, ನೀವು ಮಹಾಶಿಲ್ಪಿಗಳು, ಗಾಂಧರ್ವವಿದ್ಯಾಧರರು. ಪತಂಜಲಿ ಗಳು ಪಾಣಿನಿಗಳ ಶಬ್ದಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹಾಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಂತೆ, ಸಂಗೀತಶಿಲ್ಪಿ ಗಳಾದ ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಕಲ್ಲಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದಂತೆ ನೀವೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಮತಾಂತರಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ; ಭರತಮುನಿಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಅನು ಸರಿಸಿ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ; ವಿದ್ಯೆಗೆ ಸದ್ಗುಣರಾಶಿಯು ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡೂ ಮಧುರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿ.

"ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಇಗೋ, ಈ ವೀಳೆಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ. ನಮ್ಮ ಪ್ರೀತ್ಯಭಿಮಾನಗಳ ಸಣ್ಣ ಕುರುಹೆಂದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕೊಂಡುವೀಡು ರಾಜ್ಯದ ಅಧಿಪತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ದ್ದೇವೆ ; ಪೂರ್ವಸಮುದ್ರದಿಂದ ಸೀಮಿತವಾದ ನಾಡು ನಿಮ್ಮದು ; ಅಲ್ಲಿ ಸುಖಸಂತೋಷಗಳಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಲೇಖನಸಿರಿ ಮೆರೆಯಲಿ ; ನಮಗೆ ಹೃದಯ ತುಂಬಿ ಆನಂದವಾಗಿದೆ."

ನಿರರ್ಗಳವಾದ ವಾಗ್ಝರಿಯಿಂದ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯನಿಗೆ ಹೃದಯ ತುಂಬಿಬಂದು ಮಾತು ಸೋತುಹೋಯಿತು : ಹೊಣೆಯಿಂದ, ಪ್ರೀತಿಯ ಹೊರೆಯಿಂದ ಕತ್ತು ಬಗ್ಗಿ ಹೋಯಿತು.

ಪ್ರಭುಗಳ ಕಲಾಭಿಮಾನ, ಔದಾರ್ಯ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ ; ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯ ಅಮಾತ್ಯನನ್ನು ಜೇಲೂರಿಸಿಂಹಾಸನ ಪಟ್ಟಣದ ಒಡೆಯನೆಂದು ಸಾರಿದರು. ಉದಾರವಾದ ಕೃಪೆಯಿಂದ ನೂರಾರು ಅಗ್ರಹಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮಾಡಿಸಿ ಅವನಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಭೂಸುರರಿಗೆ ದಾನಮಾಡಿಸಿ ಮುಗಿಯದ ಪುಣ್ಯದ ಬುತ್ತಿ ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರು. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಉಡುಗೊರೆಗಳ ಭಾರದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಬಾಗಿಸಿದರು ; ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸಮನೆಂದು ಸಾರಿದರು.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯ ಈ ಕಲಾಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಔದಾರ್ಯವನ್ನೂ ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸುವ ಬಯಕೆ ಬಲವಾಯಿತು. ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಪ್ರಮಾಣಗಳ, ಸ್ವರಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತಗಳಿದ್ದುದೂ, ವೀಣಾಮೇಳ, ರಾಗಮೇಳಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದುದೂ ನಿಜವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕಲೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಕಾಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆತುಂಬಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಶಸ್ತ್ರವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇಳಿಮುಖವಾಗುವ ಶಂಕೆಯಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವರ, ಮೇಳಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮತಾಮಹನು ನಡೆದ ಕಲಾನಿಧಿ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಹೆದ್ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದು ಶಾಸ್ತ್ರ

ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದನು.

ಅದೇ ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ.

* * *

ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಜಮಾರ್ಗ

ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಹದಿನೈದು, ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಆದಂತೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪರ್ವಕಾಲವೇ ಆದವು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಂದೋಲನಗಳೂ, ಪರಕೀಯರ ಪ್ರಭಾವವೂ, ನಾಡು ನುಡಿ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದವು. ಸಂಗೀತಕುಂಡಲಿನಿಯು ಪೊರೆ ಬಿಟ್ಟು ಮಿರಮಿರನೆ ಮಿಂಚುವ ತನುವನ್ನೂ ಸೋಲರಿಯದ ಚೇತನವನ್ನೂ, ಹುರುಪಿನ ನವತಾರುಣ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಕಾಲವಿದು. ನದಿಯು ಅನಾದಿ ಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ನೀರು ಎಂದಿಗೂ ಹೊಸದೇ. ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯ ಪಾತ್ರವೂ ದಿಕ್ಕೂ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನಗಳೂ ನಿಕರವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರವಾದ ಪುರಾತನಗಳೇ ; ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಅನುಷ್ಠಾನ ರೀತಿಯೂ ಎಂದಿಗೂ ಹೊಸದೇ. ನದಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಪೂರವು ಉಕ್ಕೇರಿ, ದಡಮೀರಿ ಭೋರ್ಗರೆದು ಹರಿದಾಗ ಅದರ ನಿಯಂತ್ರಣವೂ, ಸಂಯಮವೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಆಗದಿದ್ದರೆ ಹಸಿರು ಹೆಚ್ಚಿ, ಸಂಪತ್ತು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗುವುದರ ಬದಲು ಭೂತಾಯಿ ಬಂಜೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಜನಪದವು ರೋಗರುಜಿನಕ್ಕೆ, ಹಸಿವಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕಂಗೆಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಹೊನಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಾಗ ಮಹಾಪೂರವು ಉಕ್ಕಿ ಬಂದು ವರುಣರಾಣಿಯು ಲಾಸ್ಯದ ಬದಲು ತಾಂಡವವನ್ನು ಆಡುವುದುಂಟು. ಈ ತಾಂಡವದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು ; ಪ್ರಳಯವಾಗಬಾರದು ; ಇದು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುವ ಮತಿಶ್ರೀಮಂತ ವಿಭೂತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಮಹಾಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಒಡೆಯದ, ಬಿರುಕುಬಿಡದ, ಸುದೃಢವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ, ಜಲಶ್ರೀಯನ್ನು ಶೇಖರಿಸಿ ಬಳಲೆಳಸುವ ಅಣೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಒಬ್ಬ ಮಹಾಶಿಲ್ಪಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಯಾಮಾತ್ಯ. ಆತನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಹಜ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವೂ ಸುಭದ್ರವೂ ಆದ ಅಣೆಕಟ್ಟನ್ನು—ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು—ರಚಿಸಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪುಟ್ಟದಾದ ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಚಾರನಿಬಿಡವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡದೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸಂಗೀತ 'ಸಂಶೋಧಕರು' ಕೆಲವರು ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸತ್ಯದೂರವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆಂದು, ಹೊಸ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಮೇಯಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲೆಂದು ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ರಚಿಸಿದನು, ಎಂದು ಅಂತಹವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ಅಗೌರವ ಅನಾದರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯವಾದ ಈ ಮಾತು ಅಲ್ಪಪರೀಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲ ಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಭಕ್ತಿಗೌರವ ಗಳಿಂದ ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯನೆಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೊಬ್ಬನೇ. ಅಲ್ಲಿ ಇತರ ರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದು ಸಹ ಇಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನು ಮಾರ್ಗವೇದಿ, ಸರ್ವಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥವೇದಿ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಭಕ್ತಿಪ್ರೀತಿಗಳಿಂದ ಕರೆದು ಮಣಿದಿದ್ದಾನೆ; ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಆದರ್ಶವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಹಾಗೆ ಸಾರಿದ್ದಾನೆ; ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯ ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಅದರಿಂದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಉಪಕೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ—(ಅಭಿ)ನವ(ಸಂ)ಗೀತರತ್ನಾಕರ ಎಂಬಲ್ಲಿ—ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಗರಿಮೆ ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ವೇದೋಪ ವಸತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟನು; ಅದರ ಪ್ರಮೇಯಸಂಪದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸನಾತಧರ್ಮಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಗೌರವವನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥರ ಗಳ ಗಾಢಾರ್ಥಗೂಢಾರ್ಥಗಳ ಅಭಿನಿವೇಶವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯನು, ಋಷಿಸದೃಶ ಚಿರಂತನನು. ಅವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ದಿಂದ ಉಪಕಾರಸ್ಮರಣೆಯಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಅರ್ವಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಂತೆ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಮಂಗಳಾಚರಣಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೇ ವೇದೋಪವಸತಿಯನ್ನೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಪರವಾದ ಶ್ಲೇಷೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಇನ್ನೊಂದೇ ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯೇ. ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳ ಲ್ಲಿಯೂ ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ ಉಪಾಸನೆ, ವಂದನೆಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ; ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಗೀತಕ್ಕೂ ನಾದಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಶ್ಲೇಷೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಾದ ತನುವಾದ ಶಿವನನ್ನು—ಶಿವನನ್ನು—ವಂದಿಸಿದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನಾದತನುವಾದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಸೂಚಕವಾದ ಬ್ರಹ್ಮಶಬ್ದವೇ ಮೊದಲು; ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕಾರ್ಥಪರಮಾರ್ಥಗಳ ಸಂಪದವಾದ ಶ್ರೀಶಬ್ದವೇ ಮೊದಲು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯು ಮಂಗಳಾಚರಣದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅನಾಹತನಾದವನ್ನೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಹತನಾದವನ್ನೂ—ಇವು ಗಳ ದೇಹವಾದ ಶಿವನನ್ನೂ—ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾದಮಯ ಶಿವನು ಬ್ರಹ್ಮಗ್ರಂಥಿ ಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಮಾರುತದೊಡನೆ ಚಿತ್ತವು ಲೀನವಾದಾಗ ಹೃದಯಪಂಕಜದಲ್ಲಿ ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನಾಹತರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಶಬಲಿತವಾಗಿ ಗ್ರಾಮವಿಭಾಗಗಳು, ವರ್ಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಜಾತಿ, ಕ್ರಮ ಮುಂತಾದ ನಾಮರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ಆಹತನಾದವಾಗಿ, ಅದ್ವಿತೀಯವಾದ, ಆನಂದಮಯವಾದ, ಸರ್ವ

ಭೂತಗಳ ಚೈತನ್ಯವಾಗಿ, ಶಂ-ಕರವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಾದರೋ ಯೋಗಿಹೃದ್ಧ್ಯಾನಗೋಚರಮಾತ್ರವಾದ, ನಿರ್ಗುಣ ನಿರಾಕಾರವಾದ, ಅನಾಹತವಾದ ನಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸರ್ವಜನಸಾಧ್ಯವಾದ ನಾರಾಯಣರೂಪೀ ಸಗುಣನಾದದ ಉಪಾಸನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಶ್ರೀರಾಗೈಕನಿಧಿರ್ಗಭೀರಲಲಿತಾಕಾರಃ ಸ್ವರಾಖ್ಯಶ್ರುತಿ-
ಗ್ರಾಮೋದಾರಪದೈಕತಾನವಿಲಸದ್ ಭಕ್ತಿಪ್ರವೀಣಾವೃತಃ ।
ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಣಯೀ ಸನಾತನಸಮುತ್ತಾಲಾಭಿರಾಮಕ್ರಿಯೋ
ನಾದಬ್ರಹ್ಮಮಯಃ ಪ್ರಸಾಧಿತವಪುರ್ನಾರಾಯಣಸ್ತ್ರಾಯತಾಮ್ ॥ (ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ. ೧.೧)

ಇಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನು ಶ್ರೀರಾಗೈಕನಿಧಿ : ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಥವಾ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ (ಅನು)ರಾಗವೇ ಅನುಪಮವಾದ ಏಕೈಕ ನಿಧಿಯಾಗಿ ಉಳ್ಳವನು. ನಾರಾಯಣ, ಲಲಿತ, ರಾಮಕ್ರಿಯೆ, ಶ್ರೀ—ಇವುಗಳು ರಾಗಗಳು ; ಶ್ರೀ ಎನ್ನುವುದು ಮಂಗಳಸೂಚಕವಾದುದು. ಸರ್ವ ಸಂಪತ್ತಿನ ಪ್ರತೀಕವಾದುದು ; ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಂಗಳವನ್ನೂ ಸಿರಿಸಂಪದವನ್ನೂ ಕೊಡುವಂತಹದೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ನಾರಾಯಣನ ತನುವು ನಾದತನುವಿನಂತೆ ಗಭೀರವಾದುದು, ಸುಂದರವಾದುದು. ನಾರಾಯಣನು ಸ್ವರ (=ಪ್ರಾಣ) ವಿದ್ಯೆ, ಶ್ರುತಿ (=ವೇದ), ಇವುಗಳ ಸಮೂಹ(ಗ್ರಾಮ)ದಿಂದ ಉದಾರವಾದ ಪದವನ್ನು ಏಕತಾನವಾಗಿ ಭಜಿಸುವ ಭಕ್ತಿಪ್ರವೀಣರಿಂದ ಆವೃತನಾದವನು. ಅಂತೆಯೇ ನಾದವೂ ಶ್ರೀರಾಗೈಕನಿಧಿಯಾದುದು ; ಗಭೀರಲಲಿತಾಕಾರವುಳ್ಳದ್ದು ; ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ಗ್ರಾಮ, ಪದ, ತಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ (ಭಕ್ತಿ) ಗೋಚರಿಸುವಂತಹದು ; ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಪಿತವಾದಂತಹುದು (ಪ್ರವೀಣಾವೃತವು).

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾಯಣನು ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಣಯೀ. ಜಗನ್ನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಾದ ಅವನು ಶ್ರೀ ಎಂದರೆ ಮಾಯಾಸ್ವರೂಪವಾದ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗ (ಮಾಯಾಭೂತಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾನಾತ್ವದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಜೀವರುಗಳ) ಪ್ರಣಯೀ (ನಿವಾಸಿಯಾದವನು). ನಾದವೂ ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಣಯಿಯೇ. ಶ್ರೀ ಎಂದರೆ ಬೆಳಕು, ಜ್ಯೋತಿ ; ರಂಗವೆಂದರೆ ಅದರ ಕಿರಣಗಳು ; 'ಭ' ; ಪ್ರಣಯಿಯೆಂದರೆ 'ರತ'ವಾದುದು ; ಶ್ರೀರಂಗವೆಂದರೆ ಭರತ ; ಭರತವೆಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾದವು ಬ್ರಹ್ಮ. ಶ್ರೀರಂಗವು ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧ. ನಾರಾಯಣನು ಸನಾತನವಾದ ತಾಲಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಛಂದೋಮಯ ಲಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿರಾಮನಾದವನು. ತಾಲವು ಶಿವಶಕ್ತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದರಿಂದ ಸನಾತನವೇ. ತಾಲವು ನಾದಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ. ರಾಮಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಾಗ. ಇಂತಹ ನಾದಬ್ರಹ್ಮಮಯವಾದ ತನುವುಳ್ಳ ನಾರಾಯಣನು ಸರ್ವಾಲಂಕೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ನಾದವೂ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದಲೇ ಗೀತವಾಗಿ ದೇಹವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಾರಾಯಣನೂ ನಾದಬ್ರಹ್ಮವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಿ !

ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯವಂದನ

ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನು ಹೀಗೆ ನಮಿಸಿದಮೇಲೆ ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯನಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಭರತಾಚಾರ್ಯನನ್ನು ಮುನಿಶಬ್ದದಿಂದ ಎರಡನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಅಭಿವಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಸಾರವೆಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ಈ ಹೆಸರಿನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಯತಿಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿ ಮಣಿದಿದ್ದಾನೆ ; ಸಾಮವೇದ ಶಬ್ದದಿಂದ—'ಸಾಮವೇದಾದಿದಂ ಗೀತಂ ಸಂಜಗ್ರಾಹ ಪಿತಾಮಹಃ'—ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಬ್ರಹ್ಮಮತವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಐದನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾನಿಧಿ ಶಬ್ದದಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿಯ ಕರ್ತೃವಾದ ತನ್ನ ಮಾತಾಮಹನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಗೀತರತ್ನಾಕರಶಬ್ದದಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಎಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೂ ಲಕ್ಷಣವು ಗೌಣವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಯಾವ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಸಮನ್ವಯವೇ ಗುರಿಯೂ ಆಗಿರುವ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟು, ಗಾನೋಪಯೋಗಿಯಾಗಿ ಉಳಿದ ತಾಲ, ಪ್ರಬಂಧ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತವಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ, ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ; ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದೂ ಅವನು ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಾತನು ಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದನು ; ತಾನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೂ ಕಲಾನಿಧಿಗೂ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಮೇಳಗಳ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯನ್ನು ಅವನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಮಹಾಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಸತ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲು ತನ್ನ ಪ್ರಭುವಿನ ಆದೇಶದಂತೆ ಅವನು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ವೀಣೆಯು ಹಳೆಯದಾದಷ್ಟೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾದಸೌಖ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ; ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ನುಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಕಳೆ(ಜೀವಾಳ)ಯನ್ನು ಕೂಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದರ ನಾದ ಮೂಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅದರ ಮೇಳವನ್ನು ಆಗಾಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸ್ವರದ ಇಂಪು ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತದೆ. ವೀಣೆಗೆಂದು ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವನ್ನೇ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೀಸಲಾಗಿರಿಸಿದ ಶ್ರೀರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲನು ; ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸ್ವರ, ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಸರಿಮಾಡಿ ಹೊಸ ಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯೆಂಬ ಹೊಸಹಾಡನ್ನು ಬಯಕಾರನಾದ ಅವನು ರಚಿಸಿ, ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿದುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಮುಚಿತವಾಗಿಯೂ ಇದೆ ; ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇದೆ.

ಸ್ವರಸಮನ್ವಯ

ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವಿಷಯಕವಾದ ತತ್ತ್ವಪ್ರಮೇಯಗಳೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕೈಗೊಂಡ ಸಮನ್ವಯ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೇ ಇದು. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಾದ ಶ್ರುತಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ಏನನ್ನೂ ಸೇರಿಸದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಅವನಿಂದ ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳ ಸಾಧನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೇವಲ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ಧ್ರುವವೀಣೆ-ಚಲವೀಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಿದರ್ಶನ, ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಕರುಣಾ, ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬ ಐದು ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿನಿಯೋಗ ಮುಂತಾದ ಏನನ್ನೂ ಅವನು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ; ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಆವಶ್ಯಕವೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಾರ್ಥದಿಂದ ಅವನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ವರವಿಷಯಕವಾದ ಪ್ರಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗೊಂದಲವೇ ಮೂಡಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಪೂರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣಿಸಿಹೋಗಿ ಅದರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ರಾಗಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೈವೆತ್ತು ನಿಂತಿತ್ತು. ಗ್ರಾಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಜಾತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದನ್ನೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವರ್ಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ರಾಗಕೋಶದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಬಹು ಸುಲಭವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಶುದ್ಧವೂ ಆಗಿರುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೇಳಿದನು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ವಾದಿ, ಸಂವಾದಿ, ವಿವಾದಿ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅವನು ಕೊಟ್ಟನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಇತರ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಆಯಾ ಸ್ವರದ ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದೆ.) : ಷಡ್ಜ (೪), ರಿಷಭ (೩), ಗಾಂಧಾರ (೨), ಮಧ್ಯಮ (೪), ಪಂಚಮ (೪), ಧೈವತ (೩) ಮತ್ತು ನಿಷಾದ (೨)—ಇವು ಏಳೂ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳು. ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣವೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವು ಚ್ಯುತ(೨)ವಾದಾಗ ನಿಷಾದವು ಕೈಶಿಕಿ (೩), ರಿಷಭವು ವಿಕೃತ (೪); ಷಡ್ಜವು ಅಚ್ಯುತ(೨)ವಾದಾಗ ನಿಷಾದವು ಕಾಕಲೀ (೪). ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣವು ನಡೆದಾಗ ಮಧ್ಯಮವು ಚ್ಯುತ(೨)ವಾದರೆ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣ (೩), ಅಚ್ಯುತ(೨)ವಾದಾಗ ಗಾಂಧಾರವು ಅಂತರ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಪಂಚಮ (೩),

ಮಧ್ಯಮವು ಚ್ಯುತವಾದಾಗ ಪಂಚಮವು ಕೈಶಿಕ (೪). ಧೈವತವು ವಿಕೃತ (೪). ಹೀಗೆ ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳು ಹನ್ನೆರಡು; ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು ಸಂಜ್ಞೆಗಳು.

ಆದರೆ ಗಾನವಾದನವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಏಳು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೂ ಏಳು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳೂ ಸೇರಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷಮವಾಗಿದ್ದುವು. ಸ್ವತಃ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಏಳು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಬದಲು ಹನ್ನೆರಡನ್ನು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯಜ್ಞರನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ತಿಳಿಯಾಗಿಯೂ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ:

ನನು ರತ್ನಾಕರೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೇನ ವಿಕೃತಾಃ ಸ್ವರಾಃ ।
ದ್ವಾದಶೋಕ್ತಾಃ ಕಥಂ ತೇ ತು ಸಪ್ತೈವ ಕಥಿತಾಸ್ತ್ವಯಾ ।
ಸತ್ಯಂ ಲಕ್ಷಣತೋ ಭೇದೋ ದ್ವಾದಶಾನಾಮಪೀಷ್ಯತೇ ।
ಶುದ್ಧೇಭ್ಯಸ್ತತ್ರ ಭೇದಸ್ತು ಸಪ್ತಾನಾಮೇವ ಲಕ್ಷಿತಃ ।
ಆಧಾರಶ್ರುತಿಸಂತ್ಯಾಗಾದ್ ಧ್ವನಿಭೇದಪ್ರತೀತಿತಃ ।
ಪಂಚಾನಾಂ ಪರಿಶಿಷ್ಟಾನಾಂ ಸ್ವರಾಣಾಂ ವಿಕೃತಾತ್ಮನಾಮ್ ।
ಪೂರ್ವಸ್ವರಶ್ರುತಿಗ್ರಾಹಾತ್ ಸ್ವಪೂರ್ವಶ್ರುತಿವರ್ಜನಾತ್ ।
ಅತೋ ಲಕ್ಷಣತೋ ಭೇದೇ ಪೂರ್ವೋಕ್ತಸ್ವರಸಂಹತೇಃ ।
ಆಧಾರಶ್ರುತಿನಿಷ್ಠತ್ವಾತ್ ಲಕ್ಷ್ಯಭೇದೋ ನ ವಿದ್ಯತೇ ।

(ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ, ೨.೩೩-೩೭, ಪು. ೧೦, ೧೧)

ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳು ಗೋಚರಿಸುವುದು ನಿಜ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರವು ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದಿಂದ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ (ಉದಾ. ಕೈಶಿಕಪಂಚಮ, ವಿಕೃತಧೈವತ), ತನ್ನದೇ ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೂ (ಉದಾ. ಚ್ಯುತ ಅಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗಳು), ಎಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ, ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅದು ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕದಲಿದರೂ ವಿಕೃತವಾಗಬಹುದು. ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯ (ಎಂದರೆ ಗಾನವಾದನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸ್ವರವು ನೆಲೆಸಿರುವ ಶ್ರುತಿಯ) ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಸ್ವರವು (ಪೂರ್ವಸ್ವರಶ್ರುತಿಗ್ರಹಣ ಸ್ವಪೂರ್ವಶ್ರುತಿವರ್ಜನ ಎಂಬ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ) ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದಿಂದ ಧ್ವನಿಭೇದದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಉಚ್ಚನೀಚಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಆಧಾರಸ್ವರವೊಂದನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳ ಪೈಕಿ ಐದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಭೇದಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ; ಲಕ್ಷ್ಯಭೇದವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಈ ಐದೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧಷಡ್ಜ-ಅಚ್ಯುತಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ವಿಕೃತರಿಷಭ, ಶುದ್ಧಧೈವತ-ವಿಕೃತ

ಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಪಂಚಮ-ವಿಕೃತಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ-ಅಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಸ್ವರ ಯಮಳಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಭೇದವೇ ಉಳಿಯದೆ ಏಳೇ ವಿಕೃತಸ್ಥಾನಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ: ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ, ಚ್ಯುತಪಂಚಮ, ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಕೈಶಿಕನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶುದ್ಧಸ್ವರದ ಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮದ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕೈಶಿಕನಿಷಾದ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಷಡ್ಜದ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡ ನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಆಧಾರಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳು ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ:

ಶುದ್ಧಷಡ್ಜ (೪), ಶುದ್ಧರಿಷಭ (೭), ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ (೯), ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ (೧೦), ಅಂತರಗಾಂಧಾರ (೧೧), ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ (೧೨), ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ (೧೩), ಚ್ಯುತಪಂಚಮ (೧೬), ಶುದ್ಧಪಂಚಮ (೧೭), ಶುದ್ಧಧೈವತ (೨೦), ಶುದ್ಧನಿಷಾದ (೨೨), ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ (೧), ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ (೨), ಮತ್ತು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ (೩).

ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳೆರಡೂ ಆಧಾರಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಸ್ವರಗಳಾಗಿದ್ದವಷ್ಟೆ. ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ರೂಢಿಯಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾದಾಗ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಇತರ ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ತಲೆದೋರಿತು. ಹೀಗಾಗಿ, ಷಡ್ಜವನ್ನೇ ಆಧಾರ ಸ್ವರವನ್ನಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ, ರಾಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಥವಾ ರಾಗವರ್ಣನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಷಡ್ಜಕ್ಕೇ ಏಕಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಭೂತಿಮತಿಯನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆಧಾರ ಸ್ವರ, ಆಧಾರಶ್ರುತಿ ಎಂದು ನಾವು ಇಂದು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರತಿಭೆ ಯಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಮೌಲಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೊಳೆತು ಬೆಳೆದವು.

ಆಧುನಿಕಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ : (ಅ) ತ್ರಿತಸಿದ್ಧಿತತ್ತ್ವ

ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯವಿಷಯಕವಾದ ಇಂತಹ ಮೂರು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ ಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಾಮಸಾಧಾರಣದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಿದ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ ಮತ್ತು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳು

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನೇ ಪಡೆದು ನಿಂತವು. ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇದೇ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವು ಈಗಲೂ ಬಳಸುತ್ತಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿಯೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೇ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಭರತಾದಿಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಮತ್ತು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸ ಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಯಿತ್ತು. 'ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗಃ ಸರ್ವತ್ರ ಕಾಕಲೀ ಚಾಂತರಸ್ವರಃ' (ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ. ೧.೫.೬. ಪು.೧೪೮). ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ. ಜಟಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದು ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೊಡನೆ ಬೇಗ ಕಲಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡುವುದನ್ನೇ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತಪ್ಪಿಸಿದನು; ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಾಂಧಾರವು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದಾಗ ಅದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮದಿಂದಲೂ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜದಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಅವನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು.

ನನು ತ್ವಯಾ ಪುರಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾಃ ಸ್ವರಾಃ ಸರ್ವೇ ಚತುರ್ದಶ ।
ಸ್ವರಾಣಾಂ ದ್ವಾದಶಾನಾಂ ತು ಸಾರೀಕ್ಷೇಪಃ ಕೃತೋಽಧುನಾ ॥
ಕಾಕಲ್ಯಾಖ್ಯನಿಷಾದಸ್ಯಾಂತರಗಾಂಧಾರಕಸ್ಯ ಚ ।
ಉತ್ಪತ್ತ್ಯರ್ಥಂ ಕಥಂ ನೋಕ್ತೇ ಸಾರಿಕೇ ದ್ವೇ(?) ತದುಚ್ಯತೇ ।
ಕಾಕಲ್ಯಂತರಯೋರ್ವ್ಯಕ್ತ್ಯೈ ಸ್ಥಾಪಿತೇ ಸಾರಿಕೇ ಯದಿ ।
ತದಾ ಸಂಕೀರ್ಣಭಾವೇನ ವಾದನೇ ನಾನುಕೂಲತಾ ।
ತಸ್ಮಾನ್ನೋಕ್ತೇ ಪೃಥಕ್ ಸಾರ್ಯೌ ತದುತ್ಪತ್ತಿಸ್ತು ಕಥ್ಯತೇ ।
ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಸಾರ್ಯಾಮೇವ ಶ್ರುತಿರ್ಯಥಾ ।
ಕಾಕಲ್ಯಾಃ ಸ್ಯಾತ್ ತಥೋತ್ಪತ್ತಿರಿತಿ ಗಾನವಿದಾಂ ಮತಮ್ ।
ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಂಯುಕ್ತೋ ರಾಗಃ ಸ್ಯಾತ್ ಪ್ರಸ್ತುತೋ ಯದಾ ।
ತದಾ ತ್ವೇವಂ ಪ್ರಕಾರೇಣ ತಯೋರುತ್ಪತ್ತಿರಿಷ್ಯತೇ ।
ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಕೌ ।
ಕ್ರಮಾದಂತರಕಾಕಲ್ಯೋಃ ಸ್ಥಾನೇ ಪ್ರತಿನಿಧೀ ವಿದುಃ ।

(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ೩.೬೪-೭೦. ಪು.೧೯)

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಲೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು. ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಸ್ವರಪ್ರತಿನಿಧಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಧ್ವನೇರಲ್ಪವಿಶೇಷಣ ಕೇಚಿತ್ ಲಕ್ಷ್ಯೈಕತತ್ಪರಾಃ ।
ಏತದೇವಾಭಿಸಂಧಾಯ ಕಥಿತಂ ಶಾರ್ಙ್ಗಸೂರಿಣಾ ।
ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗಃ ಸರ್ವತ್ರ ಕಾಕಲೀ ಚಾಂತರಸ್ವರಃ ।

(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ೩.೭೧-೭೨. ಪು.೧೯)

ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ-ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಳಿಗೂ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ-ಚ್ಯುತಷಡ್ಜಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಧ್ವನಿವಿಶೇಷವು ಅಲ್ಪವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಷಡ್ಜಗಳನ್ನೆ ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ದ್ದರೆಂಬುದು ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗು ತ್ತಿದ್ದ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯತಜ್ಞರಾದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ವರ ಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಐದು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗಿಂತ ಸುಮಾರು ನೂರುವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ಅವನ ಮಾತಾಮಹನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸ್ವರಪ್ರತಿನಿಧಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದ ವಿಕೃತಪಂಚಮವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ, ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಕೃತಮಧ್ಯಮವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಪಂಚಮವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ಹೇಳಿದನಷ್ಟೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತನ್ನ ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಚ್ಯುತಪಂಚಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳು ವುದು ಸೋಜಿಗವಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ಪ್ರತಿನಿಧಿಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಇನ್ನೂ ಸೋಜಿಗವೆ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ವರವು ಇದು ಒಂದೆ.

ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳ ಈ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸಾಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ, ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳಾದ ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳು ಸ್ವಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಕ ಗಳಾಗಿ ಚ್ಯುತವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಎಂದರೆ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯ ಭಾವವೆ ಇಡೀ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಆದುದರಿಂದಲೇ, ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿಯೇ, ಎಂದರೆ ಪೂರ್ವಸ್ವರಾಭಿಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಅಂತರಕಾಕಲೀ ಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ವಿಧಿಸಿದ್ದರು.) ಹೀಗೆ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳು ತಗ್ಗದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಷಡ್ಜ-ರಿಷಭ-ಗಾಂಧಾರ, ಧೈವತ-ನಿಷಾದ-ಷಡ್ಜ, ಈ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಯೇ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷಿದ್ಧ ವಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲವಾದ ಸ್ವರ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ (ಪೂರ್ವಸ್ವರಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ) ಎಂದಿಗೂ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವು ಇರಕೂಡದೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ವಿಧಿಸಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರ ನಂತರದ ಸ್ವರಗಳೂ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ತ್ರಿಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ವರಗಳು ಒಂದಾದ

ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅವ್ಯವಹಿತ-ನಿಕಟವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ, ಸ್ವರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಶ್ರವಣರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ದ್ವಂದ್ವಾ ಧಾರಸ್ವರಪದ್ಧತಿಯುಳ್ಳ ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಮಿತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಷಡ್ಜವೊಂದೇ ಆಧಾರಸ್ವರವಾಗಿ ಉಳಿದುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯಾದ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವು ಈ ಸ್ವರತ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧವಲ್ಲವೆಂದೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷಮವೆಂದೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು. ಇದರಿಂದ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕವು ನಿರ್ಬಾಧಿತವಾಯಿತು; ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯು ದೊರೆಯಿತು.

ಎರಡನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ. ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ದಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಳನ್ನೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ವಿಕೃತಪಂಚಮವನ್ನೂ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳ ವಿಕೃತಿಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಈ ಮೂರು ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅಧೋಚಲನೆಯಿಂದಲೂ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಊರ್ಧ್ವಚಲನೆಯಿಂದಲೂ ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ಅಚಲತ್ವದಿಂದಲೂ ವಿಕೃತಿ ಯನ್ನು ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಸ್ವರವಿಕೃತಿಗೆ ಊರ್ಧ್ವ ಚಲನೆಯೊಂದನ್ನೇ ಆಧಾರತತ್ತ್ವವೆಂದು ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು. ಅಲ್ಲದೆ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮವು ಮಧ್ಯಮದ ವಿಕೃತಿಯೆನ್ನುವು ದಕ್ಕಿಂತ ಗಾಂಧಾರದ ವಿಕೃತಿಯೆಂದೂ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜವು ಷಡ್ಜವಿಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ವಿಕೃತನಿಷಾದವೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವನು ಅವನೇ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು; ಮುಂದಿನ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅದರ ಅವಧಿಯೊಳಗೆ ಚಲಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವೂ ವಿಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ನಿಯಮವು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತ ಮಧ್ಯಮವು ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡ ಗಾಂಧಾರಸ್ವರ. ಆದುದರಿಂದ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮವೆಂಬುದು ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣ ಮಾತ್ರ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥವಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅವನು ಕರೆದನು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜವನ್ನು ಅವನು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ ಎಂದೂ ಕರೆದನು. ಹೀಗೆಯೇ ಚ್ಯುತಪಂಚಮವು ಮಧ್ಯಮದ ವಿಕೃತಿಯೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರ ವನ್ನು ಪಡೆದು ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಈ ಹೆಸರು ಗಳಿಂದ ಕರೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಈ ಲೋಕ ಸಮ್ಮತಿಗೆ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ :

> ಚತುರ್ದಶಸ್ವರೇಷು ವಕ್ಷ್ಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯಾನುಸಾರತಃ ।
> ನಾಮಾಂತರಾಣಿ ಕೇಷಾಂಚಿದ್ ವ್ಯವಹಾರಪ್ರಸಿದ್ಧಯೇ ।
> ಚ್ಯುತಷಡ್ಜಸ್ತು ಲೋಕೇಽಸ್ಮಿನ್ ನಿಷಾದತ್ವೇನ ಕೀರ್ತಿತಃ ।
> ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಾಭಿಧಾನಂ ತಸ್ಯ ವಿಧೀಯತೇ ।

ಚ್ಯುತಸ್ಯ ಮಧ್ಯಮಸ್ಯಾಪಿ ಗಾಂಧಾರವ್ಯವಹಾರತಃ ।
ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಸಂಜ್ಞಾಸ್ಯ ಕ್ರಿಯತೇ ಮಯಾ ।
ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಾಚಷ್ಟೇ ಲೋಕೋ ಮಧ್ಯಮಸಂಜ್ಞಯಾ ।
ಅಸ್ಮಾಭಿಃ ಕಥ್ಯತೇ ಸೋಽತಶ್ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮಃ ।

(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೨.೪೯-೫೩, ಪು.೧೨)

(ಆ) ಪರ್ಯಾಯತತ್ತ್ವ

ಮೂರನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವರಗಳ ಪರ್ಯಾಯಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ನಿಯತಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಒಂದೇ ಸ್ವರವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅನುಲ್ಲಂಘ್ಯನಿಯಮವು ಬಹುಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಪೂರ್ವಸ್ವರಾಭಿಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ವಿಕೃತವಾಗುವ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೋಕ್ತವಾದ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಧಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಂದಿಗೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ ಪ್ರಪಂಚಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಕಾರಣವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮಂಡಿಸಿದನು. ಇದೇ ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರತತ್ತ್ವ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೆ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ಹಿಂದುಮುಂದಿರುವ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದಾದರೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳೆಂದು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಪಂಚಮಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಗಳ ವಿಕೃತಿಗಳೆಂದು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವೆಂದೂ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭವೆಂದೂ ಶುದ್ಧನಿಷಾದವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತವೆಂದೂ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವನ್ನು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತವೆಂದೂ ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಲಕ್ಷ್ಯೇ ತು ಕುತ್ರಚಿದ್ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರಸ್ಥಾನಮಾಶ್ರಯನ್ ।
ರಿಷಭಃ ಕೀರ್ತ್ಯತೇಽಸ್ಮಾಭಿಃ ಪಂಚಶ್ರುತ್ಯೃಷಭಾಹ್ವಯಃ ।
ಸ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರಸ್ಥಾನಸ್ಥ ಋಷಭೋ ಯದಿ ।
ಲಕ್ಷ್ಯಾನುಸಾರತಃ ಪ್ರೋಕ್ತಸ್ತದಾ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕರ್ಷಭಃ ।
ಏವಂ ಶುದ್ಧನಿಷಾದಸ್ಯ ಸ್ಥಾನೇ ಧೈವತ ಆಸ್ಥಿತಃ ।
ಲಕ್ಷ್ಯಾನುರೋಧಾತ್ ಗದಿತಃ ಸ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತಃ ।
ಚೇತ್ ಕೈಶಿಕನಿಷಾದಸ್ಯ ಸ್ಥಾನೇ ತಿಷ್ಠತಿ ಧೈವತಃ ।
ಕ್ವಚಿತ್ ಸ ಕಥಿತೋಽಸ್ಮಾಭಿಸ್ತದಾ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತಃ ।

(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೨.೫೩-೫೭, ಪು.೧೨)

ಇದರಿಂದ ಎರಡು ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ರಿಷಭಧೈವತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪಂಚಶ್ರುತಿ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಮೊದಲನೆಯದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತ, ವೇಣಾದಿಗಳು ಸ್ವರದ ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿಯನ್ನು ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದೂ ಕನಿಷ್ಠಮಿತಿಯನ್ನು ದ್ವಿಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದುದನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಯ ಗರಿಷ್ಠಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದನೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸಾಂಕರ್ಯದೋಷವೂ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ದ್ವೈಸ್ವರ್ಯದೋಷವೂ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣವು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದುದನ್ನೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟ್ಟ, ದೇವಕ್ರೀ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಪವಾದಮಾತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಿಷಭಧೈವತಗಳ ಪಂಚಶ್ರುತಿಕತ್ವವು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಿಷಭವು ಶುದ್ಧ ಗಾಂಧಾರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವಾದ ಷಡ್ಜದಿಂದ (೫, ೬, ೭, ೮ ಮತ್ತು ೯ನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು) ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದು ಪಂಚಶ್ರುತಿಯೆಂದೂ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಷಡ್ಜದಿಂದ ಆರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕವೆಂದೂ ಅನ್ವರ್ಥವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಧೈವತವು ಶುದ್ಧನಿಷಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಪಂಚಮದಿಂದ ಐದನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಪಂಚಮದಿಂದ ಆರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ವಿಕೃತಿಯು ರಿಷಭಧೈವತಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಗಳಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಉಳಿದ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹ ವಿಕೃತಿಯು ಆಗಲಾರದು:ಗಾಂಧಾರದ ವಿಕೃತಿಗೆ ಪರಮಾವಧಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ : ಗಾಂಧಾರವು ಮಧ್ಯಮದ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಧಾರಣ, ಅಂತರ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಮಧ್ಯಮದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಕೃತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಹೇಳಿದುದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೊಬ್ಬನೇ. ಅವನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸಮಕಾಲೀನನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಇದರ ನಂತರ ಗಾಂಧಾರವು

ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮದ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ಸ್ವರವು ರಕ್ತಿಧರ್ಮವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಸ್ತಾರವು ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೆಂದರೆ ಏಳು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವಿರುವ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೇಳಿದ ಆರು ಶ್ರುತಿಗಳ 'ಪ್ರತಿ'ಮಧ್ಯಮವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಏಳು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿಯೇ ನಿಂತಿತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವು ಷಡ್ಜದ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೈಶಿಕಿ, ಕಾಕಲಿ ಮತ್ತು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೇ ಹೊರತು ಇದರ ನಂತರ ಚಲಿಸಿ ಇನ್ನೂ ವಿಕೃತವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಷಡ್ಜವು ಪ್ರಕೃತಿಯಾದುದ ರಿಂದ ಅದರ ಪರಮಾವಧಿಯು ಅಷ್ಟೇ.

ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯವು ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರಗಳ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕಲ್ಲಿ ನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರವು ಯಾವುದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರವು ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ಸ್ವರವು ಶುದ್ಧ ವಾಗಿರಲಿ ವಿಕೃತವಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಪರಮಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೂ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಇಂತಹ (ವಿಕೃತಸ್ವರದ) ಶ್ರುತಿಯು ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಸೇರಿ ಉಭಯಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರವು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಈ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಸೇರುತ್ತಿತ್ತು, ಅದು ಮುಂದಿನ ಸ್ವರದ ಪರಮಾವಧಿಯೊಳಗೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಸೇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವು ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೂ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭವು ಅಂತರಗಾಂಧಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಥವಾ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಇತರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದು ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವಿಹಿತವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವರಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯನ್ನು ಅಂತರಕಾಕಲಿಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಿಗಮಧನಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಸ್ವರ ಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಆಯಾ ಸ್ವರವು ಯಾವುದೆಂದು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ಹಿಂದುಮುಂದಿರುವ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳು ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ, ಅವು ಸಮಾನಸ್ವರಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮುರಿದು ಹೊಸದೊಂದು ಪ್ರಮೇಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಇದರಂತೆ, ಉದಾ. ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಶುದ್ಧ ಗಾಂಧಾರ ಮುಂತಾದ ಯಮಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷಗಳೇ ಹೊರತು

ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ನಿರಪೇಕ್ಷವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆದ ಎರಡು ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವು ದಿಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿರುವ ಮತ್ತು ಮುಂದಿರುವ ಸ್ವರಗಳ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು.

ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಲೀನವಾದುದರಿಂದ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಒದಗಿದವು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಧ್ಯಮವು ಅವಿನಾಶಿಯೆಂದೂ ಸದಾ ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಯು ಇದ್ದುದು ಭಂಗವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿ(ನಿಧಿ)ಮಧ್ಯಮ ವೆಂಬ ವಿಕೃತಿಯು ದೊರೆತುದು ಒಂದು; ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳೆರಡೂ ಸದಾ ಪ್ರಕೃತಿಗಳೆಂಬ ನಿಯಮವು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಅವು ಎರಡೂ ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತುದು ಇನ್ನೊಂದು.

ಆಧುನಿಕ ಜನಕರಾಗಗಳ ಜನಕ

ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರಮೇಯದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಮತಿಯೆಂದರೆ ಈ ಸ್ವರಯಮಳಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನವು ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವೂ ಆಗಬಹುದು, ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕು. (೧) ಎರಡೂ ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರಬಾರದು ; (೨) ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚವಾದುದನ್ನು ಉಚ್ಚಸ್ವರ ಎಂದೂ, ನೀಚವಾದುದನ್ನು ನೀಚಸ್ವರ ಎಂದೂ ವಿವಕ್ಷೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭವೂ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವೂ ಇರುವಂತಿಲ್ಲ ; ಷಟ್ ಶ್ರುತಿರಿಷಭ, ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ ಎಂಬಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸ ಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಸರು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾನವು ಉಚ್ಚಸ್ವರದ್ದೇ, ನೀಚಸ್ವರ ಸ್ಥಾನವು ನೀಚಸ್ವರದ್ದೇ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೂ ಆಧಾರಭೂತ ವಾದುದು. ಈ ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದವುಗಳಲ್ಲ ; ನಾಮಾಂ ತರಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಈ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

> ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರಕೇ ತ್ವಸ್ಯ ಪಂಚಶ್ರುತ್ಯೃಷಭಾಭಿಧಾ ।
> ಸಾಧಾರಣೇಽಪಿ ಗಾಂಧಾರೇ ಷಟ್‌ಶ್ರುತ್ಯೃಷಭನಾಮ ಚ ।
> ಅನ್ಯದಸ್ತಿ ಕ್ವಚಿದ್ ರಾಗಮೇಲನೇ ಗಾನಸಂಮಿತಮ್ ।
> ಶುದ್ಧೇ ನಿಷಾದೇ ನಾಮಾನ್ಯತ್ ಸ್ಯಾತ್ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತಃ ।
> ಸ್ಯಾತ್ ಕೈಶಿಕನಿಷಾದೇಽನ್ಯನ್ನಾಮ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತಃ ।
> ಚತುರ್ದಶ ಸ್ವರಾ ಹ್ಯೇತೇ ರಾಗೇ ರಾಗೇ ಭವಂತ್ಯಮೀ ।
> ಪರ್ಯಾಯೇಣ ಸ್ವರಾಃ ಸಪ್ತ ತ್ರಿಸ್ಥಾನೇ ನಾಧಿಕಾಃ ಕ್ವಚಿತ್ ।(ಅದೇ, ೨.೬೩-೬೫, ಪು.೧೩)

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತೊಂಬತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತ ಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸೋಮನಾಥನು ೯೬೦ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿಯೂ, ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷ ಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯಾವುವೆಂದರೆ : ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರು ಸ್ವರಗಳು, ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ಪ್ರಕೃತಿತ್ವ, ಮಧ್ಯಮದ ವಿಕೃತಿ, ಪಂಚಶ್ರುತಿ-ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಯ ರಿಷಭಧೈವತಗಳು, ಇವುಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಗಳಾಗಿ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳು, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳು, ಚ್ಯುತ ಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ—ಹಾಗೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ—ಇವುಗಳೇ, ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದನು. ಇದೊಂದನ್ನು ಉಳಿದು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಕರಾಗಗಳ ಜನಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಅರುಣೋದಯವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರಗಳು

ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯು ಉಪೋದ್ಘಾತ, ಸ್ವರ, ವೀಣಾ, ಮೇಳ, ರಾಗ ಎಂಬ ಐದು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರಂಥ. ಅದರ ಉಪೋದ್ಘಾತಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರಪ್ರಕರಣವನ್ನು ನಂತರ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು. ತಂಬೂರಿಯ ಅಥವಾ ವೀಣೆಯ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ಪಂಚಮಭಾವಗಳೂ ಅಂತರಗಾಂಧಾರಭಾವವೂ ಮೇಲುಷಡ್ಜವೂ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡು ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮಶ್ರವಣವಿರುವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ. ಇವನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳಿರುವುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ—ನಾಲ್ಕುನೂರ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ! ಇವನ್ನು ಅವನು ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಇವುಗಳು ಆಧಾರಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಯತ್ನವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಸ್ವರ ಗಳು ನಾದವಿಜ್ಞಾನದ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವ ಒಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸೋಮನಾಥನೂ ಸ್ವಯಂಭೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ವೀಣಾಮೇಳದ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಕೆಂದೂ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆಂದೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ.

ಆಧುನಿಕ ವೀಣೆಯ ಆದ್ಯಾಚಾರ್ಯ

ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯು ಹೀಗೆ ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಮೂರ ನೆಯ ವೀಣಾಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವೀಣಾಮೇಳವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಗಮೇಳವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಇವೆರಡೂ ಉಪಕಾರಕಗಳು. ರಾಗಗಳಿಗೆ ಜನಕಪ್ರಾಯ

ವಾಗಿರುವ ಮೇಳಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ನಿರ್ಣಯವು—ಸ್ವರಮೇಳವು—ಮೊದಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು ಮಾನವಕಂಠದಲ್ಲಲ್ಲ, ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ; ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನವಕಂಠದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಧನಗಳಿಲ್ಲ, ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇವೆ:

ಸ್ವರಾಣಾಮಥ ವಕ್ಷ್ಯಂತೇ ಯೇ ಮೇಲಾ ರಾಗಹೇತವಃ ।
ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಃ ಸ್ಫುಟಾ ತೇಷಾಂ ವೀಣಾಯಾಮೇವ ದೃಶ್ಯತೇ ।
ತಸ್ಮಾನ್ನಿರೂಪ್ಯತೇ ವೀಣಾ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಾನುಸಾರತಃ ।

(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೩.೧-೨, ಪು. ೧೪)

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ವೀಣೆಯ ದಂಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಇಡುವುದು—ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದಂತೆ—ಹೀಗೆ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಕ್ತಿ. ಆದುದರಿಂದ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಇತರ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ವೀಣಾಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನೂ ವೀಣೆಯು ಪುರುಷಾರ್ಥ ಚತುಷ್ಟಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಮತ್ತು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ನಿರೂಪಿಸಲಿರುವ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತಯಾರುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಸಹ ಅವನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯವಿದನಾದ, ಪ್ರವೀಣ ಶಿಲ್ಪಿಯಿಂದ ಅದು ತಯಾರಾಗಬೇಕು ಎಂದು ವಿಧಿಸಿ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ವೀಣೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವೆಂಬುದು ನಿಃಸಂಶಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿಸಿರುವ ತಂತ್ರಗಳೂ ಅದರ ಫಲಗಳೂ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿವೆ, ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಾಂದೀವಾಚನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನು ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣಾ, ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣಾ ಮತ್ತು ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಲವೀಣಾ ಎಂಬ ಮೂರು ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಏಕರಾಗಮೇಲವೀಣಾ, ಸರ್ವರಾಗಮೇಲವೀಣಾ ಎಂದು ಪುನಃ ಎರಡು ಬಗೆ ; ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತಂತ್ರೀ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ವಿಧವೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯು ಏಳು ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಗಹೇತುಗಳಾದ ಸ್ವರಮೇಳಗಳು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ವೀಣಾಮೇಳಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು, ತಾನು ಸ್ವರಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಏಳು ವೀಣಾಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಾಶ್ವತಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಐದು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ :

(೧) ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜ-ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ-ಪಂಚಮಭಾವಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಿ

ಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದು ; ವೀಣಾಮೇಳವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಾಕು ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನ ಗಳಿಂದ ಹೀಗೆ ಲಭಿಸುವ ಸ್ವರಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಗದೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿ ಸುತ್ತವೆ.

(೨) ನುಡಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರಾಗಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ವರಗಳು ಬರುತ್ತವೆಯೋ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾರಿಕೆ(ಮೆಟ್ಟು)ಗಳನ್ನು ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಬೇರೆ ರಾಗವನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಏಕರಾಗಮೇಲವೀಣೆಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಸಿತಾರ್‌ವಾದ್ಯವು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ವೀಣಾ ದಂಡದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸರ್ವರಾಗಗಳನ್ನೂ ಇಂತಹ ಒಂದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ವೀಣಾಮೇಳವು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರ್ವರಾಗಮೇಲವೀಣೆ ಎಂದು ಹೆಸರು.

(೩) ಇವೆರಡರ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಗೀತವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವೂ ಆವಶ್ಯಕವೂ ಆದ ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಒಂದೇ ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವುದು. ಗ್ರಾಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ವನ್ನು ಅವನು ಮೀರಿ ನಾವು ಇಂದು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಅನುಮಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅತಿತಾರ ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಗಾನವಾದನ ವ್ಯವಹಾರದ ನಾದವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಆಳ ಅಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಯಿತು.

(೪) ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜ-ಪಂಚಮಭಾವದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ, ಏಳು ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ಹಾಗೂ ಷಡ್ಜ-ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಭಾವದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯ ಬೇಕಾದರೆ ಐದು ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರವು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಚಾಕ್ರಿಕ ಚಲನೆಯಿಂದ ಊರ್ಧ್ವಗತಿ ಮತ್ತು ಅಧೋಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದರೆ ತೀವ್ರವಾದ ವಾದೀತ್ವಭಗ್ನತಾಪರಿಣಾಮವಿರುತ್ತದೆಂದು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಲಿಯಾಗಿರುವ ಈ ದೋಷಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಆದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನಾಲ್ಕುನೂರ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಕೇವಲ ಐದು ಸೋಪಾನಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಉಪಾಯವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಹೆಮ್ಮೆ, ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಈ ಉಪಾಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು.

(೫) ವೀಣಾದಂಡದ ಮೇಲೆ ನಾಲ್ಕು ಉಕ್ಕಿನ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಲ್ಲದೆ ಬಲಗಡೆ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಂತಿಗಳನ್ನೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಈಗ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಶ್ರುತಿತಂತಿಗಳೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಂತಿಗಳನ್ನು ನಂತರದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ಮೊದಲಾದವರು ಟೀಪಿ, ಝಲ್ಲಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆದಿ

ದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ತಂಬೂರಿಯ ತಂತಿಗಳಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಈಗ ತಾಳದ ಘಾತಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ತಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ವೀಣಾಮೇಳನಿರ್ಮಾಣ

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ : ದಂಡಿಯ ಮೇಲಿರುವ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳನ್ನು ಎಡಗಡೆಯಿಂದ ಮೊದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅನುಮಂದ್ರಷಡ್ಜ, ಅನುಮಂದ್ರಪಂಚಮ, ಮಂದ್ರಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರಮಧ್ಯಮ—ಈ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳನ್ನೂ ಅಡ್ಡಹಾಯುವಂತೆ ಆರು ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೇರುವಿನಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಇಡಬೇಕು. ಆಗ ಮೊದಲನೆಯ ಅನುಮಂದ್ರ ಷಡ್ಜದ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರನೆಯ ಮಂದ್ರಷಡ್ಜದ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರ ಗಳು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳ ಮೇರುವಿನಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಮುಕ್ತತಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಷಡ್ಜವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧರಿಷಭವು ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೋ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ (=ಪಂಚ ಶ್ರುತಿರಿಷಭ), ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ (=ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ) ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ (=ಈಗಿನ ಅಂತರಗಾಂಧಾರ), ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮ (=ಈಗಿನ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ)ಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು, ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಐದು ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಯಥಾಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಡಬೇಕು. ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಯ ಆರು ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇದೇ ಸ್ವರಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಷ್ಟು ಉಚ್ಚವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಅನುಮಂದ್ರಪಂಚಮವಿರುವ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯ ಆರು ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಶುದ್ಧನಿಷಾದ (=ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ), ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ (=ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ), ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ (=ಈಗಿನ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ), ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧರಿಷಭಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಮಂದ್ರಮಧ್ಯಮವಿರುವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯ ಆರು ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧ ಧೈವತ, ಶುದ್ಧನಿಷಾದ (=ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ), ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ (=ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ), ಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧರಿಷಭಗಳು ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರ ನೆಯ ತಂತಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ; ಆದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿ ಯಲ್ಲೇ ನುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಗಳೆರಡ ರಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುವ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕ ನೆಯದರಲ್ಲಿಯೇ ನುಡಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಎರಡು ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಒಂದೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಯಾವ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದನ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕ

ಸಾರಣೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಹೆಸರನ್ನೂ ಇದರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕೊಡುತ್ತಾನಾದರೂ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಯು ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಅನುಮಂದ್ರಪಂಚಮಕ್ಕೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಮಂದ್ರಷಡ್ಜಕ್ಕೂ ಮೂರನೆಯದನ್ನು ಮಂದ್ರಪಂಚಮಕ್ಕೂ ಕಡೆಯದನ್ನು ಮಧ್ಯ ಷಡ್ಜಕ್ಕೂ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮೇಲದಂತೆಯೇ ಆರು ಮೆಟ್ಟು ಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆಯ ಆಯಾ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ವರಗಳೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮಧ್ಯಷಡ್ಜದ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯ ಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳೇ, ಆದರೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಇಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೆ; ಅದನ್ನು ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶುದ್ಧಮೇಲದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ-ಪಂಚಮ, ಷಡ್ಜ-ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಗಳೆರಡರ ಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು; ಮಧ್ಯಮೇಲದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ-ಪಂಚಮಭಾವ ಒಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಇದಾಗಬೇಕು.

ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಲವೀಣೆಗೂ ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆಗೂ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಅಷ್ಟೆ. ಅದರ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನ್ನು ಶುದ್ಧಮೇಲದ ಆಯಾ ತಂತಿಗಳಂತೆಯೇ, ಆದರೆ ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನು ಮಂದ್ರಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಶ್ರುತಿತಂತಿಗಳು ಶುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಷಡ್ಜ, ಮಂದ್ರಪಂಚಮ, ಮಂದ್ರಷಡ್ಜಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಲವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಪಂಚಮವನ್ನು ನುಡಿಯುವ ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ರುತಿತಂತಿಯಿರುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ನಂತರದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸೋಮನಾಥನೂ ಶುದ್ಧಮೇಲ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಗಳನ್ನು ಏಕರಾಗ ಹಾಗೂ ಸರ್ವರಾಗ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅವರು ಈ ವೀಣೆಗಳ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸ್ವರಯೋಜನೆ ಯನ್ನೂ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದೇ ವೀಣೆ ಗಳನ್ನೂ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಘುನಾಥಮೇಲ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಒಂದು ವೀಣಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವ ಸ್ವರವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭೇದವೂ ಪಕ್ಕಸಾರಣೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ವೀಣಾಮೇಳರಚನೆ : ಸ್ವರಸ್ಥಾನನಿರ್ಣಯ

ಈ ವೀಣಾಮೇಳಗಳ ಯಾವ ಯಾವ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ

ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡಬೇಕಷ್ಟೆ. ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆಂದು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವದು ಹೇಗೆ ? ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರೂ (ನಾರದಭರತವೆಂಬ ಅರ್ವಾಚೀನ ಗ್ರಂಥದ ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಹೇಳದಿದ್ದ ಹೊಸ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ದ್ವಾದಶ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸೋಪಾನಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ಇದರ ಸಾರವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ, ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯ ಮೇರುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಪಂಚಮವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯ ಎರಡನೆಯ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ (ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಷ್ಟು ಉಚ್ಚವಾಗಿ) ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪಂಚಮವು ಎಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನಿಡಬೇಕು. ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವೂ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧನಿಷಾದವೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಶುದ್ಧನಿಷಾದವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅದೇ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರವೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವು ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಷ್ಟು ಉಚ್ಚವಾಗಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಆರನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅದೇ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಪಂಚಮವೂ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧರಿಷಭವೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ಸ್ವಯಂಭೂ ಗುಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳೆಂಬ ಐದು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಯಿತು. ಈಗ ಮಧ್ಯಮದ ಸ್ವಯಂಭೂ ಗುಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇತರ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಮೇಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಬಹುದು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಂತಿಯ ಮೇರುವಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಐದನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನಿಡಬೇಕು. ಆಗ ಅದೇ ಮೆಟ್ಟಿನ ಮೊದಲನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವು ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಷ್ಟು ನೀಚವಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರವೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಧೈವತವೂ ಅದೇ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಶುದ್ಧಧೈವತವು ಎರಡನೆಯ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ

ಮೊದಲನೆಯ ಮೆಟ್ಟನ್ನಿಡಬೇಕು. ಆಗ ಅದೇ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧರಿಷಭವೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಪಂಚಮವೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧರಿಷಭ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಮೇರು-ಎರಡನೆಯ ಮೆಟ್ಟು-ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೆಟ್ಟು-ಆರನೆಯ ಮೆಟ್ಟು ಎಂಬ ಪಂಚಮ ಭಾವದ ಸೋಪಾನಪಙ್ತಿಯ ಮೂರು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಐದು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ; ಮೇರು-ಐದನೆಯ ಮೆಟ್ಟು-ಮೂರನೆಯದು-ಮೊದಲನೆಯದು ಎಂಬ ಸೋಪಾನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಭಾವದ ಮೂರು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳು, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರಗಳೊಡನೆ ಸಂಕರವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ; ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ-ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ-ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳೆಂಬ ಜೋಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅವು ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ವಾದನಾನುಕೂಲವು ಸಿದ್ಧಿಸದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಆದುದರಿಂದ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ ನಿಷಾದ, ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಗಳಿಂದಲೇ ವೈಣಿಕರು ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವಿವರಿಸುವುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾದ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪೈಕಿ ಆಯಾ ರಾಗೋಚಿತವಾದ ಏಳಕ್ಕೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಸ್ವರದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಏಕರಾಗಮೇಲವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಅತಿತಾರಷಡ್ಜಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ ಹನ್ನೆರಡು ಹನ್ನೆರಡು ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಅತಿತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟನ್ನೂ ಇಟ್ಟರೆ ಸರ್ವರಾಗಮೇಲ ವೀಣೆಯು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಾಸನಾಧಾರದ ಸಂಶೋಧನೆ

ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಳವೀಣೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ನಂತರ ವಿಜಯನಗರವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೩೦-೧೫೪೨ರಲ್ಲಿ ಆಳಿದ ಅಚ್ಯುತರಾಯನ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ವೀಣೆಗೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಡುಹಿಡಿದವರ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡಿಸಿದವರ (ಉದಾ. ತುಂಬುರುವೀಣೆ, ಕಶ್ಯಪ ವೀಣೆ, ರಾವಣವೀಣೆ), ಅಭಿಮಾನಿದೇವತೆಯ (ಉದಾ. ಸರಸ್ವತೀವೀಣೆ, ರುದ್ರವೀಣೆ)

ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾದ (ಉದಾ. ಮಹತೀ. ಶತತಂತ್ರೀ. ಕಪಿಶೀರ್ಷ್ಣೀ. ಬಾಣ). ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲು ರಚಿಸಿದವರ (ಉದಾ. ನಿಃಶಂಕವೀಣಾ. ತುಳಜೇಂದ್ರ ವೀಣಾ). ಪ್ರಭು ಅಥವಾ ಪೋಷಕರ (ಉದಾ. ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಲವೀಣಾ. ರಘುನಾಥೇಂದ್ರಮೇಲವೀಣಾ) ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ವೀಣೆಗೆ ಇಡುವುದು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಪದ್ಧತಿ.

ಅಚ್ಯುತರಾಯನು ರಸಿಕನೂ ಸಂಗೀತವಿದ್ಯಾವಿನೋದನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗ ದೊರೆ. ಅವನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಾಮಪಂಡಿತನೂ ಆಗಿದ್ದು ತಾಳಕಳಾವಾರಿಧಿಯೆಂಬ ಪ್ರೌಢಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿರುವಂತೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೋಮನಾರ್ಯನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವರರಾಗ ಸುಧಾರಸದಲ್ಲಿ ಈ ವೀಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ತಾನೇ ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರದಿದ್ದರೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಳವೀಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಅಚ್ಯುತರಾಯನ ಕೃಪಾಪೋಷಿತನೂ ವಿದ್ಯಾನಗರದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಮೀದಕ್ಷಿಣನಾಯಕನಾಗಿ ಅವನಿಂದ ಸನ್ಮಾನಿತನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಇದರ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಂಶೋಧಕರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೀಳದಿರುವ ಒಂದು ಶಾಸನಾಧಾರವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅರಸೀಕೆರೆತಾಲ್ಲೂಕು ಗಂಡಸೀಹೋಬಳಿ ಚಿಕ್ಕಗಂಡಸೀ ಗ್ರಾಮದ ಕೆರೆಯ ಕೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಲುಗುಂಡು ಇದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕೂವರೆ ಅಡಿ ಅಗಲದ, ಐದೂಕಾಲು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಒಂದು ಕನ್ನಡಶಾಸನವನ್ನು ನಾಗರಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದೆ :

> "ಸ್ವಸ್ತಿ ಶ್ರೀ ವಿಜಯಾಭ್ಯುದಯಶಾಲಿವಾಹನಶಕ ೧೪೫೭ನೆಯ ಮನ್ಮಥಸಂವತ್ಸರದ ಚೈತ್ರ ಶುದ್ಧ ೧೫ಲ್ಲು ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜಾಧಿರಾಜ ರಾಜಪರಮೇಶ್ವರ ಶ್ರೀವೀರಪ್ರತಾಪ ಶ್ರೀವೀರ ಅಚ್ಯುತರಾಯ ಮಹಾರಾಯರು ಪೃಥ್ವೀರಾಜ್ಯಂಗೈಯುತ್ತಮಿರಲು ಪರಾಶರಗೋತ್ರದ ಆಪಸ್ತಂಬಸೂತ್ರದ ಯಜುಶಾಖಾಧ್ಯಾಯಿಗಳಾದ ತಿಂಮರಸರ ಮಕಳು ರಾಮಪಗಳು ನಾನಾ ಗೋತ್ರದ ನಾನಾ ಸೂತ್ರದ ನಾನಾಶಾಖೆಯ ಅಶೇಷವಿದ್ವನ್ಮಹಾಜನಂಗಳಿಗೆ ಕೊಟ ಭೂದಾನ ಧರ್ಮಶಿಲಾಶಾಸನದ ಕ್ರಮವೆಂತೆಂದರೆ ಶ್ರೀಮಂ ಅಚ್ಯುತರಾಯಮಹಾರಾಯರು ನಮಗೆ ನಾಯಕತನಕ್ಕೆ ಪಾಲಿಸ್ತ ಹೊಂನವಳೀಸೀಮೆಯೊಳಗಣ ಶಾಸನಸ್ತವಹಚಿಕ್ಕಗಂಡಸಿಗೆ ಪ್ರತಿನಾಮವಾದ . . . ಸಮುದ್ರವನು ತುಂಗಭದ್ರಾತೀರದಲ್ಲಿ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ . . . ದೇವರ ವಿಠಲದೇವರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲು ಶ್ರೀಮಂ ಅಚ್ಯುತರಾಯಮಹಾರಾಯರಿಗೆ ಧರ್ಮವಾಗಬೇಕೆಂದು . . ."

ಈ ಶಾಸನದಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೩೫ರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತರಾಯನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ಹೊನ್ನವಳ್ಳಿ ಸೀಮೆಯ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಆಗಸ್ಟ್ ೨೧, ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ; ಒಬ್ಬ ದೊರೆಗೆ ಒಂದು ವೀಣೆಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿ ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ

ಇನ್ನೊಬ್ಬನದನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ಅವನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಕ್ಕಸತಂಗಡಿಯ ಯುದ್ಧವು (೧೫೬೫) ವಿದ್ಯಾನಗರವನ್ನು ನೆಲಸಮ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಲೇಖನಿಯಿಂದ, ಅವನ ಕಲ್ಪನಾವೈಭವದಿಂದ ಮತ್ತೇನು ಅದ್ಭುತಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದವೋ !

ರಾಗಮೇಳ

ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನೂ ವೀಣಾಮೇಳವನ್ನೂ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ರಾಗಮೇಳದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಶುದ್ಧವಾದ ತತ್ತ್ವವೊಂದರ ಆಧಾರದಮೇಲೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು (ಗ್ರಾಮ ಸಂಗೀತಪ್ರಮೇಯಗಳೂ ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರವೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಧುರವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ) ಈ ಕಾಲದ ಹೊಸ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಯಿತು. ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮುನಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರಾಗ ಮೇಳದ ರಾಜಪಥವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನೇ ರೂಢಿಸಿದನು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಿ, ಪೂಜಿಸಿ, ನಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವರಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ರಾಗಮೇಳಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ದಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿರುವ ಅವನ 'ಸ್ವರ-ಮೇಳ' ಕಳಾನಿಧಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅನ್ವರ್ಥ ವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಯತಿಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ರಾಗಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು, ಸದೃಶವಾದ ಅಥವಾ ಸಮಾನವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗಗಳನ್ನು ರಾಶಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಫಲವನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ರಾಶಿಯ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವ ನ್ನಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ರಾಗಮೇಳವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ಏಳು ಸ್ವರ ಗಳನ್ನು ಆರೋಹದಲ್ಲಿಯೋ ಅವರೋಹದಲ್ಲಿಯೋ ಒಟ್ಟಿನ ಸಂಚಾರಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೋ ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಗವನ್ನು ಈ ಮೇಳದ ನಾಯಕನೆಂದೋ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದೋ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಂಡು ಅದರ ಹೆಸರನ್ನೇ ಆಯಾ ರಾಗಮೇಳಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ರಾಗಮೇಳ ವನ್ನು ಜನಕವೆಂದೂ ಆ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಸದಸ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಜನ್ಯಗಳೆಂದೂ ತಿಳಿಯು ತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆ ವಿವರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದಿಕ್ಕು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ; 'ಇಂತಹ ರಾಗವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಯಾ ರಾಗರಾಶಿಯ ಮೇಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಈ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹೆಸರು ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅವುಗಳ ದೇಶೀನಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಮೇಳ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವನು ಪ್ರಕರಣಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ದೇಶಭಾಷಾಪ್ರಸಿದ್ಧೇನ ರಾಗನಾಮ್ನಾ ವಿಶೇಷಿತಾನ್ ।
ತತ್ತದ್ ರಾಗಪ್ರಧಾನತ್ವಾನ್ ಮೇಲಾನ್ ವಕ್ಷ್ಯೇ ಕ್ರಮಾದಿಮಾನ್ ॥
(ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿ ೪.೧)

ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳು

ಅವನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಲಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವರಗಳು ಇರುವ ಶ್ಲೋಕ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಮೇಲದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಇತರ ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನೂ ಕಂಸಗಳ ಒಳಗೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಅವುಗಳ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಆಯಾ ಮೇಲವು ವೆಂಕಟಮಖಿ ಯೋಜನೆಯ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟನೆಯದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗುತ್ತದೆಂಬು ದನ್ನು ಅರೇಬಿಕ್ ಅಂಕಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಸ್ವರನಾಮನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದೆ : ಷಡ್ಜ-ಸ, ರಿಷಭ-ರಿ, ಗಾಂಧಾರ-ಗ, ಮಧ್ಯಮ-ಮ, ಪಂಚಮ-ಪ, ಧೈವತ-ಧ, ನಿಷಾದ-ನಿ, ಶುದ್ಧ-ಶು, ಪಂಚಶ್ರುತಿ-ಪಂ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ-ಷ, ಸಾಧಾರಣ-ಸಾ, ಅಂತರ-ಅಂ, ಚ್ಯುತ-ಚ್ಯು, ಕೈಶಿಕಿ- ಕೈ, ಕಾಕಲೀ-ಕಾ]

೧. ಮುಖಾರಿ (1): ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ;ಶು.ಧ; ಶು.ನಿ (೯-೧೦)
ಜನ್ಯ : ಮುಖಾರಿ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು

೨. ಮಾಲವಗೌಲ (15) : ಸ; ಶು.ರಿ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಚ್ಯು.ಸ; ನಿ;
ಜನ್ಯ : (i) ಮಾಲವಗೌಲ (ii) ಲಲಿತಾ (iii) ಬೌಲಿ (iv) ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ (v) ಘೂರ್ಜರೀ (vi) ಮೇಚಬೌಲಿ (vii) ಫಲಮಂಜರೀ (viii) ಗುಂಡಕ್ರೀ (ix) ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರೀ (x) ಛಾಯಾಗೌಲ (xi) ಕುರುಂಜೀ (xii) ಕನ್ನಡ ಬಂಗಾಲ (xiii) ಮಂಗಲಕೈಶಿಕ (xiv) ಮಲಹರಿ ಇತ್ಯಾದಿ. (೧೧-೧೫)

೩. ಶ್ರೀ (22) : ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಕೈ.ನಿ ;
ಜನ್ಯ : (i) ಶ್ರೀ (ii) ಭೈರವೀ (iii) ಗೌಲೀ (iv) ಧನ್ಯಾಸಿ (v) ಶುದ್ಧಭೈರವೀ (vi) ವೇಲಾವಲೀ (vii) ಮಾಲವಶ್ರೀ (viii) ಶಂಕರಾಭರಣ (ix) ಆಂದೋಲೀ (x) ದೇವಗಾಂಧಾರೀ (xi) ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. (೧೬-೨೦)

೪. ಸಾರಂಗನಾಟ (29) : ಸ , ಪಂ.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಪಂ.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ;
ಜನ್ಯ : (i) ಸಾರಂಗನಾಟ (ii) ಸಾವೇರೀ (iii) ಸಾರಂಗಭೈರವೀ (iv) ನಟ್ಟನಾರಾಯಣ (v) ಶುದ್ಧವಸಂತ (vi) ಪೂರ್ವಗೌಲ (vii) ಕುಂತಲವರಾಲೀ (viii) ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ (ix) ನಾರಾಯಣೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೨೦-೨೪)

೫. ಹಿಂದೋಲ (20) : ಸ ; ಪಂ.ರಿ ; ಸಾ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಶು.ಧ ; ಕೈ.ನಿ;
ಜನ್ಯ : (i) ಹಿಂದೋಲ (ii) ಮಾರ್ಗಹಿಂದೋಲ (iii) ಭೂಪಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ. (೨೫-೨೭)

೬. ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ (51) : ಸ ; ಶು.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಪ ; ಪ ; ಶು.ಧ.

ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : (i) ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ (ii) ಪಾಡಿ (iii) ಆರ್ದ್ರದೇಶೀ (iv) ದೀಪಕ ಇತ್ಯಾದಿ. (೨೭-೩೦)

೭. ದೇಶಾಕ್ಷಿ (35) : ಸ ; ಷ.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಪಂ.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ದೇಶಾಕ್ಷೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೩೦-೩೨)

೮. ಕನ್ನಡ ಗೌಲ (34) : ಸ ; ಷ.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಪಂ.ಧ ; ಕೈ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : (i) ಕನ್ನಡಗೌಲ (ii) ಘಂಟಾರವ (iii) ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ (iv) ಛಾಯಾನಾಟ (v) ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ (vi) ನಾಗಧ್ವನಿ (vii) ದೇವಕ್ರಿಯಾ. (೩೩-೩೬)

೯. ಶುದ್ಧನಾಟೀ (3) : ಸ ; ಷ.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ; ಪ ; ಷ.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ಶುದ್ಧನಾಟೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೩೭-೩೮)

೧೦. ಆಹರೀ (21) : ಸ ; ಪಂ.ರಿ ; ಸಾ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಶು.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ಆಹರೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೩೯-೪೦)

೧೧. ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ (9) : ಸ ; ಶು.ರಿ ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ ; ಶು.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಇತ್ಯಾದಿ. (೪೧-೪೨)

೧೨. ಶುದ್ಧವರಾಲೀ (39) : ಸ ; ಶು.ರಿ ; ಶು.ಗ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಪ ; ಪ ; ಶು.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ;

ಜನ್ಯ : ಶುದ್ಧವರಾಲೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೪೩-೪೫)

೧೩. ರೀತಿಗೌಲ (4) : ಸ ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಪಂ.ಧ ; ಕೈ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ :ರೀತಿಗೌಲ ಇತ್ಯಾದಿ. (೪೫-೪೭)

೧೪. ವಸಂತಭೈರವೀ (14) : ಸ ; ಶು.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಶು.ಧ ; ಕೈ.ನಿ;

ಜನ್ಯ : ವಸಂತಭೈರವೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೪೭-೪೯)

೧೫. ಕೇದಾರಗೌಲ (29) :ಸ; ಪಂ.ರಿ ; ಚ್ಯು.ಮ.ಗ ; ಶು.ಮ ; ಪ ; ಪಂ.ಧ ; ಚ್ಯು.ಸ.ನಿ;

ಜನ್ಯ : (i) ಕೇದಾರಗೌಲ (ii) ನಾರಾಯಣಗೌಲ ಇತ್ಯಾದಿ. (೪೯-೫೧)

*೧೬. ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜೀ (15) : ಸ; ಶು.ರಿ; ಅಂ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕಾ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ಹೆಜುಜ್ಜೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು. (೫೩-೫೫)

*೧೭. ಸಾಮವರಾಲೀ (3) :ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕಾ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : (i) ಸಾಮವರಾಲೀ (ii) ತೊಂಡೀ (iii) ಪೂರ್ವವರಾಲೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು. (೫೫-೫೭)

*೧೮. ರೇವಗುಪ್ತಿ (13) : ಸ; ಶು.ರಿ; ಅಂ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಶು.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು ಹೇಳುವ ರೇವಗುಪ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಶುದ್ಧರಾಗಗಳು. (೫೮-೫೯)

*೧೯. ಸಾಮಂತ (36) : ಸ; ಷ.ರಿ; ಅಂ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಷ.ಧ; ಕಾ.ನಿ ;

ಜನ್ಯ : ಸಾಮಂತ ಇತ್ಯಾದಿ. (೬೦-೬೧)

*೨೦. ಕಾಂಭೋಜಿ (29) :ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಅಂ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಕಾ.ನಿ ;
ಜನ್ಯ : ಕಾಂಭೋಜೀ ಇತ್ಯಾದಿ. (೬೧-೬೨)

ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳು

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾದ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದು ಹದಿನಾಲ್ಕೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು 'ಚತುರ್ದಶ ಸ್ವರಾ ಹ್ಯೇತೇ ರಾಗೇ ರಾಗೇ ಭವಂತ್ಯಮೀ' ಎಂದೂ (೩.೬೫) 'ರಾಗಮೇಲನೇ ಗಾನಸಂಮಿತಮ್' (೩.೬೪) ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳಿದ್ದ ಮೇಳಗಳೂ ಇದ್ದವು ; ಇವುಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧಗಳಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು ; ಎಂದೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ * ಎಂಬ ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದೆ. ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇವು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಐದನ್ನೂ ಗಾಂಧರ್ವಸಂಗೀತದ ಐದು ಮೇಳಗಳೆಂದೇ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ : 'ಗಾಂಧರ್ವೋ ಪಂಚಮೇಲೋಽಯಂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸ್ಯ ಸಮ್ಮತಃ'. ಇವುಗಳ ಜನ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವು ಹದಿನೈದೇ ಎಂಬ ಮತಾಂತರವೂ ಇತ್ತೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ: ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೇನೋ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಯತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವುಗಳೇ ; ವೈಣಿಕರಲ್ಲಾದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಭೇದವಿತ್ತು. ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, (ಏಕರಾಗ ಮೇಲವೀಣೆಯಲ್ಲಿ) ಅವುಗಳಿಗೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಐದು* (೧೬-೨೦) ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವೈಣಿಕರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತಹವರು ಉಳಿದ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೇರೆಯ ಕೆಲವರು ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಇಡದೆ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಿ ಈ ಎರಡು ಚ್ಯುತಸ್ವರಗಳಿಂದಲೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತಹವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಹೆಜುಜ್ಜಿಯು ವಸಂತಭೈರವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮವರಾಲಿಯು ಶುದ್ಧವರಾಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೌಲಿಯು ರೇವಗುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಂತವು ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಂಭೋಜಿಯು ಸಾರಂಗನಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದು ಮುಖಾರಿಯಿಂದ ಕೇದಾರಗೌಲದವರೆಗಿನ ಹದಿನೈದೇ ಮೇಳಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ * ಎಂದು ಸಂಕೇತಿಸಿರುವ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಅವನು ಹೇಳಿರುವ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಈ ಅಂತರ್ಭಾವಗಳು ನಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸಂತಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವಾದರೆ ಹೆಜುಜ್ಜಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ; ಶುದ್ಧ ವರಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಪಂಚಮವಾದರೆ ಸಾಮವರಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ! ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಗಳಿದ್ದರೆ ಸಾಮಂತದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಧೈವತ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳು ;ಇನ್ನು ರೇವಗುಪ್ತಿಗೆ ಸಮನೆಂದು ಹೇಳಿದ ಬೌಲಿಯು ಮೇಳವೇ ಅಲ್ಲ, ಮಾಲವಗೌಲದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ ! ಮಾಲವಗೌಲದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರವಿದ್ದರೆ ರೇವಗುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರ. ಆದುದರಿಂದ ಹೆಜುಜ್ಜಿಗೆ ಮಾಲವಗೌಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಂತಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧನಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಡು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಾದ ಸೋಮನಾಥ, ವೆಂಕಟಮಖಿ ಮುಂತಾದವರು ಸಾಮವರಾಲಿಯನ್ನು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ಸಹಿತವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕಾಲದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸಾಮವರಾಲಿಗೆ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಪಂಚಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮವರಾಲಿಯ ಈ ಸಂದಿಗ್ಧಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮತಾಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಹೆಜುಜ್ಜಿಗೆ ಕೈಶಿಕಿ ನಿಷಾದವನ್ನು ವಿಧಿಸಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಅಂತರ್ಭಾವಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಂತವನ್ನು ಜನ್ಯವೆಂದೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಮತಾನುಸಾರಿಯಾದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಕನ್ನಡಗೌಲವನ್ನು ಸಾಮಂತದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಿ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಇವುಗಳ ಅಂತರ್ಭಾವದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಮತಾಂತರವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೇ ಇದೇ ಇಬ್ಬರು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ರೇವಗುಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಲಜನ್ಯವಾಗಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ಎರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅನುಪಪನ್ನವೆಂದು ಕಾಣುವ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಅಂತರ್ಭಾವಗಳು ಅಥವಾ ಸಮೀಕರಣಗಳು ಆಯಾ ರಾಗಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಸಮಂಜಸವೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

ದೇಶ್ಯ ರಾಗನಾಮಗಳು

ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ದೇಶಭಾಷಾಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿರುವ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮೇಳಪ್ರಕರಣದ ಪ್ರಾರಂಭ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ದೇಶಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೇ. ಕರ್ಣಾಟ ಎಂದು ಇತರರು ಹೆಸರಿಸುವುದನ್ನು ಇವನು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಹದಿ

ನೈದು-ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಕಾಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ನಾಮಾಂತರವನ್ನೂ ರೂಪಾಂತರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದವು. ಅಥವಾ ದೇಶೀರೂಪದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ, ಉಪಚಾರಮಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಗಗಳು ಈಗ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೆ, ಸ್ವ-ರೂಪದಲ್ಲಿಯೆ ಪುರಸ್ಕೃತ ವಾದವು. ವಿವಿಧ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದ, ನವೋದಯದ ಹುರುಪಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸರಾಗಗಳೂ ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಆಮದಾದ ರಾಗಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಅರಗಿಹೋಗಿ ಸ್ವಕೀಯವಾದವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆದು ನಾಮಾಂತರ ಗೊಂಡವು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ರೂಪನ್ನೂ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ರೂಪನ್ನೂ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು 'ಶುದ್ಧ'–ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡವು.

ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುವುದು : ಗ್ರಾಮ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರೀ, ಹಿಂದೋಲ, ಕಾಂಬೋಜಿ, ರೇವಗುಪ್ತಿಗಳು ಅದೇ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದ ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತ, ತುರುಷ್ಕಗೌಡಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಖಾರಿ, ಮಾಲವಗೌಡಗಳೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ದೇಶವಾಲಗೌಡ, ರಾಮಕೃತಿಗಳು ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೇದಾರಗೌಲ, ಬೌಲಿಗಳೆಂಬ ನಾಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ದ್ದವು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುರುಷ್ಕತೋಡಿಯನ್ನು ಇರಾಖವೆಂದೂ ಹುಸೇನಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಶುದ್ಧ-ವರಾಲೀ ಕುಂತಲ-ವರಾಲೀ-ಸಾಮ-ವರಾಲೀ; ಶುದ್ಧ-ರಾಮ ಕ್ರಿಯಾ, ನಾದ-ರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಸಿಂಧು-ರಾಮಕ್ರಿಯಾ; ಶುದ್ಧ-ಗೌಲ, ಪೂರ್ವ-ಗೌಲ, ಕನ್ನಡ-ಗೌಲ, ಛಾಯಾ-ಗೌಲ, ರೀತಿ-ಗೌಲ, ನಾರಾಯಣ-ಗೌಲ, ಗೌಲೀ; ಬೌಲಿ, ಮೇಚ-ಬೌಲಿ ; ಭೈರವಿ, ಶುದ್ಧ-ಭೈರವಿ, ಸಿಂಧು-ಭೈರವಿ, ವಸಂತ-ಭೈರವಿ, ಸಾರಂಗ-ಭೈರವಿ ; ಶ್ರೀ, ಮಾಲವ-ಶ್ರೀ; ಹಿಂದೋಲ, ಮಾರ್ಗ-ಹಿಂದೋಲ; ನಾರಾಯಣ, ನಟ್ಟ-ನಾರಾಯಣ; ತೋಡೀ, ತುರುಷ್ಕ-ತೋಡೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳು ಆಯಾ ಮೇಲ್ಕಂಡ ರಾಗಗಳು ಪಡೆದ ವಿಕಾಸಪಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಶುದ್ಧವರಾಲೀಮೇಳದ ಜನ್ಯರಾಗ ಗಳನ್ನು ಎಣಿಸುವಲ್ಲಿ 'ಶುದ್ಧವರಾಲಿಕಾ ಅನ್ಯೇ ಚ ಸಂಭವಿಷ್ಯಂತಿ ರಾಗಾ ದೇಶವಿಭೇದತಃ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. (೪.೪೪-೪೫) ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ನಂತರವೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಸಾಮವರಾಲೀ, ಝೂಲವರಾಲೀ, ಪಂತುವರಾಲೀ, ಶೋಕವರಾಲೀ, ಪ್ರತಾಪವರಾಲೀ, ಜೊನೆಗವರಾಲೀ, ಧಾಲಿವರಾಲೀ, ನಾಗವರಾಲೀ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಲೀ, ಪೂರ್ವವರಾಲೀ, ಶುಭ(ಶೈವ) ಪಂತುವರಾಲೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ ಭವಿಷ್ಯದ್ ವಾಣಿಯು ಪಲಿಸಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿ

ಮೇಳಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಎರಡು ಬಾರಿ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ : ಮಾಲವಗೌಲಮೇಳವನ್ನು ಅವನು 'ಏತೈಃ ಸಪ್ತಸ್ವರೈರ್ಯುಕ್ತಃ ಸಮ್ಮತೋ ರಾಗವೇದಿನಾಮ್' (೪.೧೨) ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು 'ಔಡುವೋ ರಿಪವರ್ಜಶ್ಚ ಕದಾಚಿದ್ ರಿಪ-ಸಂಯುತಃ' ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಿಪ-ಗಳು ಲೋಪವಾದರೂ, ರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅವನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಗೌಲವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅವನು ಈ ರಾಗಕ್ಕೂ ದೇಶಾಕ್ಷಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದೇ ಭೇದವೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವು ಬರುತ್ತದೆ—'ಕೈಶಿಕ್ಯಾಖ್ಯನಿಷಾದೋಽತ್ರಪ್ರಯುಕ್ತೋ ಲಕ್ಷ್ಯವೇದಿಭಿಃ' (೪.೩೪) ಎಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡ ಗೌಲವೂ ದೇಶಾಕ್ಷಿಯೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನೂ ಈ ಮತಾಂತರವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳುವುದನ್ನೂ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. 'ಇಂತಹ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಇವೆರಡು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಇಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಾಧವರು ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವನ್ನಲ್ಲ; ಆದುದರಿಂದ ಇವೆರಡು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಈ ಮಾತಿನ ಭಾವ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಮುಖಾರಿ : 'ಸರ್ವೇಷು ರಾಗಮೇಲೇಷು ಮುಖಾರೀಮೇಲ ಆದಿಮಃ'. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೂ ಮುಖಾರಿರಾಗವು ಶುದ್ಧಸಾಧಾರಿತರಾಗಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಾದ ನಂತರ ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ಮಾಲವಗೌಲಮೇಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು 'ರಾಗಾಣಾಮುತ್ತಮೋತ್ತಮಃ'. ಇದು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಕ್ಕೆ ಮಾತೃಕೆ, ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದುದು. ಈ ಮೇಲವೇ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು, ಪ್ರಬಂಧರಚನೆಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿರುವುದೂ ಇದರಲ್ಲಿಯೇ. ಮೇಳಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅನುಕ್ರಮಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ; ಕೇವಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣವಾಗಿ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಅಲ್ಪರಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದ ಗಾಂಧರ್ವಪಂಚಮೇಳಗಳನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸಮುಚಿತವೇ ಆಗಿದೆ.

ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ

ಕಡೆಯದಾದ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳೇ ; ಅವೆಲ್ಲ ದೇಶೀರಾಗಗಳು ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯದು (೫.೧೭). ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋದಮೇಲೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಜನ್ಯಗಳೆಂದುದೇನೋ ಸಹಜವೆ. ಆದರೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವನ್ನೂ ದೇಶೀ ಎಂದೇ ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕಲ್ಪನೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಮಾರ್ಗತ್ವವೂ ಗಾಂಧರ್ವಪದವಿಯೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿ ಈ ಸಂಗೀತವು ದೇಶಿಯೇ ಆಯಿತು ; ಮತಂಗಮುನಿಯು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಂಗೀತಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಬೃಹದ್‌ದೇಶಿಯೆಂದು ಕರೆದನೋ ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತು. ರಾಗಗಳೆಲ್ಲ ದೇಶಿಯೇ ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ವಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳು, ತಾರಮಂದ್ರಗಳು, ಔಡುವ-ಷಾಡವಗಳು ಮುಂತಾದ ನಿಯಮಗಳು ಈಗ ಉಲ್ಲಂಘನೀಯವಾದವು. ಅವು ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಯಿದ್ದಂತೆ ಈ ರಾಗಲಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. (೫.೧೮) ಎಂದು ಹೇಳಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ವಿರೋಧವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ರಾಗಗಳು ಮುಂದೆ ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದನು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ರಾಗವರ್ಣನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಯಿತು; ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಇದನ್ನು ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅಂದಿನವರೆಗೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮೂರ್ಛನೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಗಮಕ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅದು ತಪ್ಪಿ ಅದರ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯದ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು—ಇರುವ ಸ್ವರಗಳು, ಇಲ್ಲದಿರುವ ಸ್ವರಗಳು, ವಕ್ರಸಂಚಾರಗಳು, ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸ ಗಳು, ಅಂಶಸ್ವರ—ಇವುಗಳಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿ ಈ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪವರ್ಣನದಿಂದ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನವೀನವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನು ಸರಿಸಲಾಯಿತು. ಒಂದು ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಎಷ್ಟೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಆಲಾಪನೆ, ನಿಬದ್ಧ-ಅನಿಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಒದಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಇದು ಬಹು ಅನುಕೂಲವಾದ ತತ್ತ್ವ. ಹೀಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧ, ಗೀತ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಆಲಾಪ ಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರಚನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮವೆಂಬ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ

(ಸ.ಸ. ೯, ೧೬). ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಂತರದ ಸೋಮನಾಥನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿಯು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಡೀ ಸಂಗೀತಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಅವನ ಪ್ರಶಿಷ್ಯನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಲೆಂದೇ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ನಂತರ ತುಳಜನೂ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಥಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥೋಲ್ಲೇಖವು ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವರ್ಗೀಕರಣ

ಹೀಗೆ ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳು ಉತ್ತಮವೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಮುಖಾರೀ, ಶುದ್ಧನಾಟೀ, ಮಾಲವಗೌಲ, ಶುದ್ಧವರಾಲೀ, ಘೂರ್ಜರೀ, ಲಲಿತ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಶುದ್ಧವಸಂತ, ಭೈರವೀ, ಹಿಂದೋಲ, ಶ್ರೀ, ಕನ್ನಡಗೌಲ, ಸಾಮಂತ, ದೇಶಾಕ್ಷೀ, ಧನ್ಯಾಸೀ, ಬೌಲಿ, ಆಹರೀ, ಮಲಹರೀ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ಸಾರಂಗನಾಟ—ಇವುಗಳೇ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ; ಒಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಸಿಕೊಂಡುಹೋಗದೆ, ಸ್ಪಷ್ಟ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಇವು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ (ಸ.೨-೬). ಹಾಗೆಯೇ ಕೇದಾರಗೌಲ, ಕಾಂಭೋಜೀ, ಕನ್ನಡ ಬಂಗಾಲ, ವೇಲಾವಲಿ, ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ನಾರಾಯಣೀ, ರೀತಿಗೌಲ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಪಾಡಿ, ಭೂಪಾಲೀ, ರೇವಗುಪ್ತಿ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ, ಹಿಜೂಜೀ, ವಸಂತಭೈರವೀ, ಸಾಮವರಾಲೀ—ಈ ಹದಿನೈದು ಮಾತ್ರ ಮಧ್ಯಮರಾಗಗಳು ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಖಂಡಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಲ್ಪರಾಗಗಳು, ಎಂದರೆ 'ತುಂಡು' ರಾಗಗಳು (ಸ.೬-೯). ಅಧಮ ರಾಗಗಳು ಈ ಮೂವತ್ತಮೂರು : ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ, ಮೇಚಬೌಲಿ, ಛಾಯಾಗೌಲ, ಕುರಂಜಿ, ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಗೌಡೀ, ದೇಶೀ, ಮಂಗಲಕೈಶಿಕ, ಪೂರ್ವಗೌಲ, ಸೋಮ, ಆಂದೋಲೀ, ಫಲಮಂಜರೀ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ದೇವಗಾಂಧಾರೀ, ದೀಪಕ, ನಟ್ಟನಾರಾಯಣೀ, ಶುದ್ಧಭೈರವೀ, ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ, ಕುಂತಲವರಾಲೀ, ಸಾರಂಗಭೈರವೀ, ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಘಂಟಾರವ, ಮಾರ್ಗಹಿಂದೋಲ, ಛಾಯಾನಾಟೀ, ದೇವಕ್ರಿಯಾ, ನಾರಾಯಣ, ಗೌಲ, ತೋಡಿ, ವರಾಲಿ, ತುರುಷ್ಕತೋಡಿ, ಸಾವೇರಿ ಮತ್ತು ಆರ್ದ್ರದೇಶೀ (ಸ.೯-೧೪).

. ಅನೇಕ ಅಧಮರಾಗಗಳು ಪ್ರಬಂಧ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಆಲಾಪಗಳಿಗೆ ಅಯೋಗ್ಯ

ವಾದವುಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಂಕರವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ ; ಕೇವಲ ಪಾಮರರು ಮೋಹಿಸುವಂತಹವುಗಳು, ಅರಸಿಕರು ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ 'ಷೋಕಿ' ರಾಗಗಳು, ಮಡಿವಂತರು ಮುಟ್ಟದಿರುವಂತಹವು ; ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತಕೋವಿದರು ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಾಕ್-ಗೇಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಬಳಸಬಾರದು.

ಸರ್ವೇಷ್ವೇತತ್ ಪುರೋಕ್ತೇಷು ಮಧ್ಯಮೇಷೂತ್ತಮೇಷು ಚ ।
ಅಂತರ್ಭೂತಾಶ್ಚ ಸಂಕೀರ್ಣಾಃ ಪಾಮರಭ್ರಾಮಕಾಶ್ಚ ತೇ ।
ಠಾಯಾಲಾಪಪ್ರಬಂಧಾನಾಮಯೋಗ್ಯಾ ಬಹುಲಾಶ್ಚ ತೇ ।
ತಸ್ಮಾನ್ನ ಪರಿಗ್ರಾಹ್ಯಾ ರಾಗಾಃ ಸಂಗೀತಕೋವಿದೈಃ । (೫.೧೫, ೧೬)

ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಹೀಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಬಹುದು : ಉತ್ತಮ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಗಳು ಹತ್ತು : ನಾಟೀ, ವರಾಲೀ, ಸಾರಂಗನಾಟೀ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಮುಖಾರೀ, ಭೈರವೀ, ಆಹರೀ, ಸಾಮಂತ, ಕನ್ನಡಗೌಲ ಮತ್ತು ದೇಶಾಕ್ಷಿ. ಐದು ಉತ್ತಮ ಷಾಡವಗಳು: ಬೌಲಿ, ಶುದ್ಧವಸಂತ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ಘೂರ್ಜರೀ ಮತ್ತು ಲಲಿತಾ. ಉತ್ತಮ ಔಡುವಗಳು ಐದು : ಹಿಂದೋಲ, ಮಲಹರೀ, ಧನ್ಯಾಸೀ, ಮಾಲವಗೌಲ, ಶ್ರೀ ; ಈ ಎಂಟು ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಗಳು ಮಧ್ಯಮ ದರ್ಜೆಯವು : ಕೇದಾರಗೌಲ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆ, ಕಾಂಭೋಜೀ, ಸಾಮವರಾಲೀ, ರೀತಿಗೌಲ, ಹೆಜುಜ್ಜೀ, ನಾರಾಯಣೀ ಮತ್ತು ವೇಲಾವಲೀ. ಮಧ್ಯಮಷಾಡವಗಳು ನಾಲ್ಕು : ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲ, ಪಾಡೀ, ವಸಂತಭೈರವೀ ಮತ್ತು ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ. ಮೂರು ರಾಗಗಳು ಮಧ್ಯಮ ಔಡುವ : ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ಭೂಪಾಲ ಮತ್ತು ರೇವಗುಪ್ತಿ. ಅಧಮ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣಗಳು ನಾಲ್ಕು : ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಸೋಮ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾಭರಣ ; ಷಾಡವಗಳು ಎರಡು : ಘಂಟಾರವ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ; ಔಡುವಗಳೂ ಎರಡೇ ; ಸಾವೇರೀ ಮತ್ತು ಆಂದೋಲೀ.

ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಒಟ್ಟು ಅರವತ್ತಮೂರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಅಧಮ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಅರವತ್ತೆಂಟನ್ನು ಉದ್ದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ದೇಶೀ, ನಾರಾಯಣೀ (ನಾರಣೀ), ಸೋಮ, ಗೌಲ, ತೋಡಿ ಮತ್ತು ವರಾಲೀ ಎಂಬ ಐದು ರಾಗಗಳು ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಉದ್ದೇಶ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತೆಂಟನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ನಲವತ್ತಮೂರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಅಧಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಸೋಮ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಘಂಟಾರವ, ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ, ಸಾವೇರೀ ಮತ್ತು ಆಂದೋಲೀ ಎಂಬ ಎಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸಿ ಉಳಿದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಉತ್ತಮವೇ ಮೊದಲಾದ ಮೂರು ದರ್ಜೆಗಳ ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು

ಸೂಚಿಸಬಹುದು : ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಮಾತ್ರ ಉತ್ತಮ ರಾಗಗಳು. ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತವಾದ ಸಾಮಂತವು ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಬಾಧಿತವಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವಾದ ಉತ್ತಮಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸಹಿತ ಮೇಳ ರಾಗಗಳು ಮಧ್ಯಮಗಳು. ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ರೀತಿಗೌಲ, ವಸಂತ ಭೈರವೀ ಮತ್ತು ಕೇದಾರಗೌಲಗಳು ಮೇಳರಾಗಗಳಾದರೂ ಮಧ್ಯಮಗಳು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅಧಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಅತಿಸಂಕೀರ್ಣಭಾವ, ಎಂದರೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ, ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಸ್ವಭಾವ. ಇವು ಮಟ್ಟು ಗಳಂತಹ, ಪ್ರಯೋಗಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ಭಾವಗಾಢತೆಯನ್ನೂ ಸಂಚಾರವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಮೃದ್ಧಿಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವ, ಅಥವಾ ಈಗಾಗಲೇ ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿರುವ ಖಂಡರಾಗಗಳು. ವಿಚಕ್ಷಣರು ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ (ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ, ಬಲ್ಲವರಿಂದ) ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

> ಏವಂಪ್ರಕಾರೇಣೋನ್ನೇಯಾಃ ಶೇಷಾ ರಾಗಾ ವಿಚಕ್ಷಣೈಃ ।
> ಅತಿಸಂಕೀರ್ಣಭಾವೇನ ನಾಸ್ಮಾಭಿರ್ಲಕ್ಷಿತಾಃ ಪೃಥಕ್ ॥ (೫.೬೬)

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ತೆಲುಗಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದ ಕವಿಯು ತನ್ನ ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ : 'ಇಟ್ಲು ಕೊನ್ನಿಯಧಮರಾಗಂಬುಲುಲೆಱಿಂಗಿಂಚಿತಿ. ತಕ್ಕಿನ ಯಧಮರಾಗಂಬುಲು ಸಂಪೂರ್ಣಷಾಡವಾದಿಕ್ರಮಂಬುನ ದತ್ತದ್ಗಾನಯೋಗ್ಯಕಾಲಂಬು ಲೆಱಿಂಗಿ ಬುದ್ಧಿವಂತುಲು ಗೇಯವ್ಯವಹಾರಸಮರ್ಥಲು ಗಾವಲಯು.' (೪.೧೮೫)

ಆಕ್ಷೇಪ-ಸಮಾಧಾನ

ಬಯಕಾರ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲವು ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಅವನನ್ನು ನವೀನನೆಂದು ಕರೆದು ಗುರ್ಜರೀ, ಸಾಲಂಗನಾಟೀ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಪಾಡೀ, ಘಂಟಾರವ ರಾಗಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಭೈರವೀ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಗೌಡೀ, ಪಾಡೀ, ಆರ್ದ್ರದೇಶೀ, ಕನ್ನಡಗೌಲ, ಘಂಟಾರವ, ರೀತಿಗೌಲ, ಕೇದಾರಗೌಲ, ಹೆಜುಜ್ಜಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಳಗಳ ಅಂತ ರ್ಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತೂ ಅವನನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಗುರ್ಜರಿಯ ಬಗೆಗೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ ಮತ್ತು ರಾಮಾಮಾತ್ಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮತಭೇದವು ಮೇಳಕರ್ತ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದು ಹೇಗೆ ದೇಶಕಾಲವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮೂಲವಾದುದು, ಆದುದರಿಂದ ಹುರುಳಿಲ್ಲದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸಾಲ(ರ)ಂಗನಾಟಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳಜನ್ಯವಾಗಿತ್ತು ; ಆದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವೂ (೧೬೦೯)ಈ ರಾಗವು ಅವನು ಹೇಳುವ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥರೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ನಾದರಾಮ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪುನಃ ಈ ಇಬ್ಬರು ಲಾಕ್ಷ ಣಿಕರೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ; ಅವನು ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಕಾಲವೈಯಧಿಕರಣ್ಯದ ದೋಷಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಡಿರಾಗವು ರಾಮಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಗುರುತಿಸಿ ದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಅದು ಶುದ್ಧರಾಮಕೃತಿಯ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಅವಶೇಷವು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.

ಘಂಟಾರವದಲ್ಲಿ ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದ ರಿಂದ ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವೆಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಭೈರವಿಜನ್ಯವೆಂದು ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯೂ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡಗೌಲಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ ನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಗಾಂಧಾರ ಲೋಪದಿಂದ ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮಾಡಿರುವ ಮೇಳಾನ್ವಯವು ಸಮಂಜಸವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನು ರಸಕೌಮುದಿಯಲ್ಲಿ ಘಂಟಾ ರವವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಗೌಲದಲ್ಲಿಯೆ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹನಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆರ್ದ್ರದೇಶಿಯನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ ಮೇಳಜನ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ನಿಜ. ಇದರ ಲಕ್ಷಣವು ಸಂದಿಗ್ಧ ವೆಂದೂ ಅತಿ ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಅಧಮರಾಗವೆಂದೂ ಎಣಿಸಿ ಕೊಂಡು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳದೆಯೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇವನನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಮಾಲವಗೌಡದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವು ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೇಶೀ ಎಂಬೊಂದು ರಾಗವನ್ನು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾಜನ್ಯವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡಗೌಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳವನ್ನು ಹೇಳಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಅವನ ತಂದೆಯಾದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೇ ಅದನ್ನು ಸಾಮಂತಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದನು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನೂ ಮೇಳರಾಗತ್ವವನ್ನೂ ಅದೇ ಕಾಲದ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ಸೋಮ ನಾಥ, ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದ, ಶ್ರೀಕಂಠ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ರೀತಿ

ಗೌಲಕ್ಕೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಸಹಿತವಾದ ಇತರ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಅದನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಗೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಗ ಮತ್ತು ಭೈರವಿ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಶ್ರೀಕಂಠನೂ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೋಮನಾಥನು ರೀತಿಗೌಲವನ್ನು ಇದೇ ಸ್ವರ ದ್ರವ್ಯದೊಡನೆ ಇದೇ ಮೇಳ(೪)ವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹೆಜುಜ್ಜಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವು ಬರಬೇಕೆಂದೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದು ತಪ್ಪೆಂದೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ಸೋಮನಾಥ ಇತ್ಯಾದಿ ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಮತವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವತಃ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೇ ಹೆಜುಜ್ಜಿಗೆ ವಸಂತಭೈರವೀಮೇಲದಲ್ಲಿ ಅಂತ ರ್ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವನ್ನು ಇಂಗಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿ ಸಿದೆ. ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಗಮನಿಸದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಗೌಡವೆಂಬ (ಗೌಡೀ?) ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಸೋಮನಾಥನು ಮಲ್ಹಾರೀ (೨೯) ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಡು ವುದರಿಂದ ಈ ರಾಗವು ಸಂದಿಗ್ಧಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆಂದೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಬಹುಶಃ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳಕ್ಕೆ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಇದೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವು ಈ ರಾಗದ ಅಂದಿನ ಸಂದಿಗ್ಧಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಅದು ನಂತರ ಕೈಶಿಕಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದುದನ್ನೂ ಅಂದಿನ ದಿನ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿಯು ಅನ್ಯಸ್ವರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅವನು ಕೇದಾರಗೌಲಕ್ಕೆ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಮ ರ್ಥನೆಯೂ ಉಪಲಬ್ಧ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೇಳ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರಂಗನಾಟ ಮತ್ತು ಕೇದಾರಗೌಲಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನೂ ಸಮಾನ ಮೇಳತ್ವ(೨೯)ವನ್ನೂ ಹೇಳಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅನುಪಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾ ನಿಧಿಯ ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗವು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಪಾಠಾಂತರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವನ್ನು ಕೊಡು ವುದಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೇದಾರಗೌಲವೂ ಅದರ ಜನ್ಯವಾದ ನಾರಾಯಣ ಗೌಲವೂ ಇಂದಿನ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯ (೨೮) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದು ಇಂದಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಳ ಕಲಾನಿಧಿಯ ಉಪಲಬ್ಧ ಆಕರವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ 'ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರಶ್ಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜನಿಷಾದಕಃ' (೪.೫೦) ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು 'ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರೋ ಕೈಶಿಕ್ಯಾಖ್ಯ ನಿಷಾದಕಃ' ಎಂದು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡರೆ ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದವು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ-ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಗಳ ನಡುವೆ ತೂಗಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವರವಾದುದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೈಶಿಕೀಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಇತರ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವನ್ನೂ ತೆಗೆದು

ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ರಾಗಲಕ್ಷಣ ವಿವೇಚನೆ

ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯ ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ರಾಗ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತೆಂಟನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ನಲವತ್ತಮೂರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಉತ್ತಮ ರಾಗಗಳೂ ಹದಿನೈದು ಮಧ್ಯಮರಾಗಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ ; ಮೂವತ್ತಮೂರು ಅಧಮ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿಸಿ, ಉಳಿದವುಗಳು ಅತಿ ಸಂಕರಗಳಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಲೋಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನು ಮನಸ್ವೀಯಾಗಿ ನಿಂದಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಗೀತಠಾಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅನರ್ಹಗಳೆಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಪಾಮರಪ್ರಿಯವೆಂದೂ ತುರುಕರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚೆಂದೂ ನಿಂದಿಸಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಈಗ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹುಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು :

> ದೇಶೀಯರಾಗಾಃ ಕಲ್ಯಾಣೀಪ್ರಮುಖಾಃ ಸಂತಿ ಕೋಟಿಶಃ ।
> ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧೇಷು ನೈತೇ ಯೋಗ್ಯಾಃ ಕದಾಚನ ॥
> ಕಲ್ಯಾಣಿರಾಗಃ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆರೋಹೇ ಮನಿ-ವರ್ಜಿತಃ ।
> ಗೀತಪ್ರಬಂಧಾಯೋಗ್ಯೋಽಪಿ ತುರುಷ್ಕಾಣಾಮತಿಪ್ರಿಯಃ ॥
> ರಾಗಃ ಪಂತುವರಾಲ್ಯಾಖ್ಯಃ ಸಂಪೂರ್ಣಃ ಪಾಮರಪ್ರಿಯಃ ।
> ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ದೂರಾದ್ ದೂರತರಃ ಸ್ಮೃತಃ ॥
> ಏವಂಪ್ರಕಾರೇಣಾನ್ಯೇಯಾ ರಾಗಾ ದೇಶಸಮುದ್ಭವಾಃ ।
> ಅನಂತ್ಯಾತ್ ಸಂಕರಾಚ್ಚೈವ ನಾಸ್ಮಾಭಿರ್ಲಕ್ಷಿತಾಃ ಪೃಥಕ್ ॥

(ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ, ೫.೧೦೬-೧೦೯)

ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಲವತ್ತಮೂರು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಈಗ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ : ಆಧುನಿಕ ಮೇಳಕರ್ತಸಂಖ್ಯೆ–ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ಅರೇಬಿಕ್ ಅಂಕಿ ; ಆರೋಹಣ–ಆ ; ಅವರೋಹಣ–ಅ ; ವರ್ಜ್ಯಸ್ವರ– x ; ಅವರ್ಜ್ಯ (ಎಂದರೆ ಬಿಡಲಾಗದ) ಸ್ವರ – + : ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾಲ–ಎಷ್ಟನೆಯ ಜಾವ ; ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸ–ಇ ; ಅಂತರಗಾಂಧಾರ–ಅಂ ; ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದ

–ಕಾ. ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿಯ ಐದನೆಯ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಉತ್ತಮ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳು

(ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ-ಇ; ಕನ್ನಡಗೌಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿ-ಇ)

೧. ನಾಟೀ (36) ಪಶ್ಚಿಮಯಾಮ (=ರಾತ್ರಿ)(*೨೦-೨೧*)
೨. ವರಾಲೀ (39) ಸದಾ (*೨೧-೨೨*)
೩. ಸಾರಂಗನಾಟೀ (29) ಪಶ್ಚಿಮ (*೨೨-೨೩*)
೪. ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ (51) ಮಧ್ಯಾಹ್ನ (*೨೩-೨೪*)
೫. ಮುಖಾರೀ (1) ಸದಾ (*೨೪-೨೫*)
೬. ಭೈರವಿ (20) ಪಶ್ಚಿಮ (*೨೫-೨೬*)
೭. ಆಹರೀ (21) ಚರಮ (ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಹಿಂದಿನದು) (*೨೬-೨೭*)
೮. ಸಾಮಂತ (36 ಅಂ. ಕಾ.) ದಿವಸದಲ್ಲಿ ಚರಮ (ಚಂದ್ರೋದಯದ ಹಿಂದಿನದು) (*೨೭-೨೮*)
೯. ಕನ್ನಡಗೌಲ (34) ಆ. ದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಧ-x ;ಉತ್ಕಲ (ಬಿಹಾರ್) ದೇಶದವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯ (*೨೮-೨೯*)
೧೦. ದೇಶಾಕ್ಷೀ (35)ಆ : ಮನಿ -x ; ಪೂರ್ವಯಾಮ (*೩೦*)

ಉತ್ತಮ ಷಾಡವ ರಾಗಗಳು

೧. ಬೌಲೀ (15) ಮ-ಇ ಪ -x ದಿನಾಂತ್ಯ (*೩೧*)
೨. ಶುದ್ಧವಸಂತ (29) ಸ -ಇ ಆ : ಪ - x ನಾಲ್ಕನೆಯ (*೩೨-೩೩*)
೩. ಮಾಲವಶ್ರೀ (22) ಸ -ಇ ರಿ-xಸದಾ ; ಮಂಗಲ (*೩೩-೩೪*)
೪. ಘೂರ್ಜರಿ (15) ರಿ-ಇ ಪ -x ಅ : ಪ +ಪ್ರಥಮ (*೩೪-೩೫*)
೫. ಲಲಿತಾ (15) ಸ-ಇ ಪ-x ಪ್ರಥಮ ; ಶೋಭನಪ್ರದ (*೩೬*)

ಉತ್ತಮ ಔಡುವ ರಾಗಗಳು

೧. ಹಿಂದೋಲ (20)ಸ -ಇ ರಿಧ-x ಸದಾ ; ಶುಭ (*೩೭*)
೨. ಮಲಹರೀ (15) ಧ - ಇ ಗನಿ -x ಪ್ರಭಾತ (*೩೮*)
೩. ಧನ್ಯಾಸೀ (22) ಸ-ಇ ರಿಧ- x (ಬಹುಶಃ) ಪ್ರಾತಃ (*೩೯*)
೪. ಮಾಲವಗೌಲ (೧೫) ನಿ-ಇ ರಿಪ -x ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಿಪ + ; ಸಾಯಂ ; ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ (*೪೦-೪೧*)
೫. ಶ್ರೀ (22) ಸ -ಇ ಗಧ-x ;ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಗಧ + ; ಸಾಯಂ ; ಸರ್ವಸಂಪತ್ ಪ್ರದಾಯಕ (*೪೧-೪೨*)

ಮಧ್ಯಮ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳು

೧. ಕೇದಾರಗೌಲ (29 ?) ನಿ-ಇ ದಿವಸದ ನಾಲ್ಕನೆಯ (*೪೩*)
೨. ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ (9) ಸ-ಇ ನಾಲ್ಕನೆಯ (*೪೪*)
೩. ಕಾಂಭೋಜೀ (29 ಅಂ. ಕಾ) ಸ-ಇ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆ. ದಲ್ಲಿ ಮನಿ-x ಸಾಯಂ (*೪೫*)
೪. ಸಾಮವರಾಳೀ (3) ಸ-ಇ ಸದಾ ; ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು (*೪೬*)

೫. ರೀತಿಗೌಲ (4) ನಿ-ಇ ಸಾಯಂ ; ಮುಖಾರೀಮೇಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ—ಎಂದರೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಶುದ್ಧನಿಷಾದದ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ. (೪೭)
೬. ಹೆಜುಜ್ಜೀ (15 ಅಂ. ಕಾ)ಮ-ಇ ಪಶ್ಚಿಮ ; ಅಂ. ಕಾ.ಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ (೪೮)
೭. ನಾರಾಯಣೀ (29) ಗ-ಇ ಕೆಲವುವೇಳೆ ಆ.ದಲ್ಲಿ ರಿ-x ಪ್ರಾತಃ (೪೯)
೮. ವೇಲಾವಲೀ (22) ಧ-ಇ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆ.ದಲ್ಲಿ ರಿಪ-x (೫೦)

ಮಧ್ಯಮ ಷಾಡವ ರಾಗಗಳು

೧. ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲ (15) ಗ-ಇ ರಿ-xಪ್ರಾತಃ (೫೧)
೨. ಪಾಡೀ (15) ಸ-ಇ ಗ-x ನಾಲ್ಕನೆಯ (೫೨)
೩. ವಸಂತಭೈರವೀ (14) ಸ-ಇ ಪ-x ಪ್ರಾತಃ (೫೩)
೪. ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ (15) ಸ-ಇ ಧ-x ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಧ+ ; ಪ್ರಾತಃ (೫೪)

ಮಧ್ಯಮ ಔಡುವ ರಾಗಗಳು

೧. ಮಧ್ಯಮಾದಿ (22) ಮ-ಇ ರಿಧ- x ಪಶ್ಚಿಮ (೫೫)
೨. ಭೂಪಾಲ (20) ಸ-ಇ ಮನಿ- x ಪ್ರಾತಃ (೫೬)
೩. ರೇವಗುಪ್ತಿ (13 ಅಂ) ರಿ-ಇ ಮನಿ- x ಚರಮ (೫೭)

ಅಧಮ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳು

೧. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ (15) ಸ-ಇ ಸಾಯಂ (೫೮)
೨. ನಾಗಧ್ವನಿ (34) ಸ-ಇ ಸದಾ (೫೯)
೩. ಸೋಮ (14) ಸ-ಇ ಸದಾ ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮದವರೆಗೆ ಸಂಚಾರ (೬೦)
೪. ಶಂಕರಾಭರಣ (22) ಸ-ಇ ; ಸಾಮಂತ ರಾಗದ ಛಾಯೆಯಿದೆ. ಎಂದರೆ ಗಾಂಧಾರವು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭವಾಗಿಯೂ ನಿಷಾದವು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತವಾಗಿಯೂ ಕೆಲವುವೇಳೆ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. (೬೧)

ಅಧಮ ಷಾಡವ ರಾಗಗಳು

೧. ಘಂಟಾರವ (34) ಧ-ಇ ಗ-x ಸದಾ (೬೨)
೨. ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ (29) ಸ-ಇ ಮ- x ಸದಾ (೬೩)

ಅಧಮ ಔಡುವ ರಾಗಗಳು

೧. ಸಾವೇರೀ (29) ಧ-ಇ ಗನಿ-x ಪ್ರಾತಃ (೬೪)
೨. ಆಂದೋಲೀ (22) ಪ-ಇ ಗನಿ-x ಮಧ್ಯಮಾದಿಯ ಹಾಗೆ ಉಜ್ಜ್ವಲವಾಗಿದೆ (?) (೬೫)

ಈ ನಲವತ್ತಮೂರು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನೂ ನನ್ನ ವೀಣಾಲಕ್ಷಣವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹೀಗೆ ಹಿಂದೆ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡದೆ ಉಳಿದ ಹನ್ನೊಂದು ರಾಗಗಳು (ಅಕಾರಾದಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ) ಇವು : ೧. ಆಂದೋಲೀ ೨. ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲ ೩. ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ ೪. ನಾಗಧ್ವನಿ ೫. ನಾಟಿ ೬. ಲಲಿತಾ ೭. ವರಾಲೀ ೮. ಶುದ್ಧವಸಂತ, ೯. ಶ್ರೀ ೧೦. ಸಾಮವರಾಲೀ ೧೧. ಸೋಮ. ಇವುಗಳನ್ನು

ಈಗ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು.

೧. **ಆಂದೋಲೀ** ರಾಗದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ, ಮಧ್ಯಂತರ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಸ್ತರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನ, ಎರಡನೆಯದು ಹದಿನಾಲ್ಕರಿಂದ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನ ಹಾಗೂ ಕಡೆಯದು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ—ಹೀಗೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿವೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಆಂದೋಲಿಯು ಗ್ರಾಮರಾಗ ; ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಾಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಮ (ಪಂಚಮಷಾಡವ?) ರಾಗದ ವಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೃಹತ್‌ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾ ಎಂಬ ರಾಗದ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಂಧಾಲೀ, ಆಂದಾಲೀ, ಆಂಧ್ರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮತಂಗನು ಆಂಧಾಲಿಯನ್ನು ರಿ-ಅಂಶ, ಪ-ನ್ಯಾಸ, ಸ-ದುರ್ಬಲ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಸಹಿತ, ಪಂಚಮದ ವಿಭಾಷಾ, ಕಿನ್ನರರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನ (ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ) ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ-ಷಿ, ಅಲ್ಪಗಾಂಧಾರ, ಮಂದ್ರಷಡ್ಜ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ತಿರಿಪವೆಂಬ ಗಮಕದ ಪ್ರಯೋಗ, ನಾದದ (ಸ್ವರಗಳ) ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಯೋಗ, ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂಬ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಅಲ್ಪಗಾಂಧಾರವೂ ಪ-ತ್ರಯವೂ ಆಂಧಾಲಿಯ ನಂತರದ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಬೀಜರೂಪವಾಯಿತು. ಕೇವಲ ಅನತಿಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗಾಂಧಾರವು ಲೋಪವಾಗಿಯೇ ಹೋಯಿತು. ಹರಿಪಾಲದೇವನು (ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ) ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮಾಲವಪಂಚಮವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಗ-ಹೀನ, ಮಧ್ಯಮವು ಅಂಶವಾಗಿದ್ದರೆ (ಗಾಂಧಾರಲೋಪದಿಂದ) ಷಾಡವವಾಗುತ್ತದೆ, ಮಂದ್ರಷಡ್ಜ, ಧನಿ-ಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪತ್ವ, ಮ-ಮಂದ್ರ, ಪ-ನ್ಯಾಸ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು (ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರದಲ್ಲಿ) ಇದೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ, ಬೃಹತೀದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾ ಎಂಬ ರಾಗದ ವಿಭಾಷಾ, ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಆಂಧಾಲಿಕಾ ಎಂಬ ವಿಭಾಷಾ ರಾಗವನ್ನು ಪಂಚಮರಾಗದ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಇವೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಲ್ಲದೆ ತಾರ-ಧ, ಧ-ಅಪನ್ಯಾಸ ಎಂದು ವಿಶೇಷಿಸಿ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಸುಧಾಕಲಶನು (ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರದಲ್ಲಿ) ಆಂದೋಲಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಲಕ್ಷಣವು ಅದರ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಂತರ ಅವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಸೇತುವೆಯಂತಿದೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ವಸಂತರಾಗದ ಭಾಷಾರಾಗಪ್ರಭೇದವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಂಬಣ್ಣದ ಮೈಕಾಂತಿಯ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಧ್ಯೇಯ ಮೂರ್ತಿ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೋಲದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ವಸಂತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಆಂದೋಲಿಗೆ ಮಧ್ಯಸ್ತರದಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳ (22) ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಪ-ತ್ರಯವೆಂದು, ಗನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಅಧಮ ಔಡುವವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿರು

ವುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ನಾರದನ ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನವೆನ್ನಲಾದ ಬ್ರಹ್ಮಮತ, ಆಧುನಿಕವಾದ ಸ್ವಮತ—ಹೀಗೆ ಎರಡು ಸ್ರೋತಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಒಂದು ಮತದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯವಾದ (ಸೂರ್ಯಾಂಶದ) ಪುಂರಾಗ; ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ನಂತರ ಹಾಡಬೇಕಾದ, ಶ್ರೀರಾಗಭಾರ್ಯೆಯಾದ ಸ್ತ್ರೀರಾಗ. ಈಗತಾನೇ ಹೇಳಿದ ಹಿಂದೋಲಕ್ಕೂ ಈ ಕಾಲದ ಶ್ರೀರಾಗಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ಸ್ವರೂಪ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸುಧಾಕಲಶನು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಎರಡನೆಯ ಸ್ವರವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತ ರಾಗನಿರೂಪಣದ ಕೃರ್ತವಾದ (ಇನ್ನೊಬ್ಬ) ನಾರದನು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಸ್ತ್ರೀ, ಪ್ರೌಢವಾದ ದೇಹವುಳ್ಳ, ಸುನೇತ್ರೆಯಾದ, ಪಾನಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುವ, ದೀರ್ಘಸ್ತನಿಯಾದ, ಕುಂಕುಮವರ್ಣದ, ವಾಸಂತಿಕಾ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ, ಕಮನೀಯ ರೂಪಳಾದ ಶುಭಾಂಗಿಯಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳ(22)ಜನ್ಯ, ಪ-ತ್ರಯ, ನಿಗ-ಲೋಪ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಮಪಾದದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು (ರಾಗಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ) ಅಂಧಾಲಿಯ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಹರಿಕೇದಾರಗೌಲ (28) ಮೇಳಜನ್ಯ, ಉಪಾಂಗ (?), ಧ-ಲೋಪ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇದರಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರವು ಈ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಏರಿ (ಈಗಿನ) ಅಂತರಗಾಂಧಾರವಾಗಿ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಳಾಂತರವಾಯಿತು. ಶಾಹಜಿಯೂ (ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು) ತುಳಜನೂ (ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ) ಅಂಧಾಲಿಯು ಕಾಂಭೋಜೀ (28) ಮೇಳ, ಧ-ವರ್ಜ, ಸ-ಗ್ರಹನ್ಯಾಸ, ಸಾಯಂಗೇಯವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಈ ಮೇಳಾಂತರವನ್ನು ಸ್ಥಿರಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಪರಿಮಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು: ಷಡ್ಜದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಅಥವಾ ಮುಗಿಯುವ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗಾಂಧಾರವು ಬರುತ್ತದೆ ; ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ; ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಅವರೋಹೀ ಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯ, ಮತ್ತು ಗೀತಗಳಿಂದ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಗಧ-ಲೋಪವು ಅಂಧಾಲಿಗೆ ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟಿತು. ಮಹಾಭರತ ಚೂಡಾಮಣಿಯ ಕರ್ತೃವು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಮೇಳ(28)ದಲ್ಲಿ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ವರ್ಜ್ಯ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಸನಿಪಮರಿಸಮರಿಸ ಎಂಬ ವಕ್ರಸಂಚಾರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ಲೋಪವಾದ ಸರಿಮಪನಿಸ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಧವರ್ಜ್ಯ-ವಕ್ರವಾದ ಸನಿಪಮ ರಿಗಮರಿಸನಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನು ವಿಧಿಸಿ ರಾಗದ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮಿತಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಸಂಪುಟಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನೂ ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಮಪನಿಸ-ಸನಿಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಮಪನಿಸ-ಸನಿಪಮಪರಿಗಮರಿಸ ಎಂಬ ಅವರೋಹ ವಕ್ರಗತಿಯನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಂಧಾಲಿಯು ಇಂದು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದೆ.

೨. **ಕನ್ನಡ ಬಂಗಾಲವು** ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಟಕ್ಕವೆಂಬ ಗ್ರಾಮರಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವೇಗರಂಜಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ, ಗ-ಅಂಶ, ಸ-ನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ-ಹೀನವಾಗಿ, ಶೃಂಗಾರರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹರಿಪಾಲ, ಸೋಮರಾಜ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಜಗನ್ನಾಥಮಲ್ಲ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣರವರುಗಳು ಏಕಮತದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಇದನ್ನು ಪಂಚಮಹೀನವಾದ ಭಾಷಾಂಗ ಷಾಡವವೆಂದೂ ಜಗನ್ನಾಥಮಲ್ಲನು ಪಧ-ಹೀನವಾದ ಕನ್ನಡ ಬಂಗಾಲವು ಯಾಷ್ಟಿಕ ಮುನಿಪ್ರೋಕ್ತವೆಂದೂ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಧ್ಯೇಯಮೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪಡಿಸಿದ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಅಷ್ಟಪದಿಯೊಂದನ್ನೂ ಆಲಾಪವನ್ನೂ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಸೋಮರಾಜದೇವರು ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲಕ್ಕೆ ಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಇತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಮತಂಗ, ನಾನ್ಯದೇವರುಗಳು ಧ-ತ್ರ್ಯಯ, ಪೂರ್ಣ, ಗ-ತಾರ, ಧ-ಮಂದ್ರ, ಗಪನಿಮ-ಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಮ-ತಾರ, ಗ-ಮಂದ್ರ, ರಿ-ಹೀನ, ನಿಸ-ಬಹುಲ, ಗ-ದುರ್ಬಲ, ಕರುಣರಸ ಪ್ರಯೋಜ್ಯ ಎಂದೂ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನು ಸ-ತ್ರ್ಯಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಮೋದದ ಸ್ವರ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು, ಗ-ತಾರ, ಪ-ಮಂದ್ರ ಎಂದೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಮತಂಗ-ಆಂಜನೇಯರನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಧ-ತ್ರ್ಯಯ, ಗ-ತಾರ, ಮ-ಮಂದ್ರ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಗರಿ-ಬಹುಳ ಎಂದೂ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯದ ಬದಲು ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸಾಧುವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮದ ಬದಲು ನಿಷಾದವು ಲೋಪವಾಗಿ, ಟಕ್ಕರಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದುದರ ಬದಲು ಗೌಡದ ಜನ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದಾಗ ಅದರ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕಸ್ತರವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸುಧಾಕಲಶನು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಷಾದವು ಲೋಪವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗಾಂಧಾರದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೂ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದವು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅದನ್ನು ಗೌಳ(15) ಜನ್ಯ, ಗ-ತ್ರ್ಯಯ, ನಿ-ಹೀನ ಭಾಷಾಂಗ, 'ಶುಭರಕ್ತಿದ', ಎಂದೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ (15) ಜನ್ಯ, ಗ-ಗ್ರಹ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ಹೀನ, ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಲಂಘನ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮ-ವಕ್ರಸಂಚಾರ, ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿ ತಾರಷಡ್ಜತಾನ, ಸ್ಥಾಯೀ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯೋ

ದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಭಾರತ ಚೂಡಾಮಣಿ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ತಿರುವೇಂಕಟಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡಗೌಳದ ಹಾಗೇ ಮೇಳಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನೂ ಸರಿಮಪಮಪಧಪಧಸ ಸಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನೂ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ನಾರದನು ಇದನ್ನು ಚಂದ್ರವಂಶಜ (ಪುರಾತ್ರಿಸೇಯ) ವೆಂಬುದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕರು ಅರ್ವಾಚೀನರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದೇ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಗೌಳವು ಎಂದು ಸ್ಥಾಯಿ ನಿಷಾದದಲ್ಲೇ ಪ-ದ್ಯುತಿ ಗಾಂಧಾರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಷಾದ-ಪ್ರಾಣ

೩. **ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ:** ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗುಂಡಕೃತಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯರಾಗವನ್ನಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇದು ಗೌಡಕೃತಿ, ಗೌಡಕ್ರಿ, ಗುಂಡಕೃತಿ ಗುಣಕಲಿ, ಗುಂಡಗಿರಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಪಧನಿಸಗಪ

ಈ ರಾಗವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಹಿಂದೋಳದ (ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ) ಜನ್ಯವಾದ ರಿಧವರ್ಜಿತ ಔಡವ, ಷಾಡವ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಮತಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವ, ಅಲ್ಪತ್ವ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದುದು. ಗ-ತಾರ. ಪ-ಮಂದ್ರ ಎಂದು ಲಕ್ಷ್ಯರೂಢವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಮತಂಗ, ಸೋಮರಾಜದೇವ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಮದನಪಾಲ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣ ಮುಂತಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾನ್ಯದೇವ, ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಇವರಲ್ಲಿ ಧೈವತವು ಮಾತ್ರ ವರ್ಜ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮಂದ್ರ-ತಾರಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪದಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಸ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನಲ್ಲಿ ಸ-ಮಂದ್ರ, ಮತಂಗನಲ್ಲಿ ಮ-ತಾರ ಎಂಬ ಅಪ್ಪಣೆಯಿದೆ. ಮತ್ತು ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರಗಳ ಕೋಷ್ಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಸುಧೆ, ರಾಗವಿಬೋಧ, ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ರಾಗಮೂರ್ತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ.

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನವು ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಧಿಕಾಲವಾಗಿತ್ತು. ಇದುವರೆಗೆ ಅಂತರಗಾಂಧಾರದಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದ ಗುರ್ಜರೀ ಭೈರವಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುಂಡರೀಕ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದನ್ನು ಮಾಳವಗೌಳ ಜನ್ಯವಾದ ಮಧ್ಯಮರಾಗವೆಂದೂ ಧೈವತರಹಿತವಾದ, ಕೆಲವು ಸ್ವರಗಳ ವಕ್ರಸಹಿತವಾಗಿರುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನಷ್ಟೆ. ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಗುಣಕರಿಯನ್ನು ಗೌಡೀ ಮೇಳ ಸಂಜಾತವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯವೆಂದೂ ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ (ಗುಂಡಕ್ರಿ ಗುಣಕರೀ ಎರಡನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಆದರೆ ಅದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಮೇಲೆ) ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗುರ್ಜರೀ ಮೇಳದ ಷ-ತ್ರಯ, ರಿಧ-ವಕ್ರ ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಿ ಅದರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಭೈರವವು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ (ಇಂದಿನ) ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾದುದು.) ಗೌಡೀ (=ಗೌಳ), ಗುರ್ಜರೀ ಇವುಗಳು ಮಾಳವಗೌಳಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಮೇಳಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಮಂಜಸವಾದುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. [illegible] ನಂತರದ ಈ ರಾಗವು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾದ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಯಿತು. ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತರು ಹೇಳುವ ಗುರ್ಜರೀಮೇಳಜನ್ಯತ್ವ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣಗಳೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವೇ ವೆಂಕಟಮಖಿ (ಗೌಳಮೇಳ), ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿ (ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳಮೇಳ), ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ (ಮಾಲವಗೌಳಮೇಳ)ರವರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಸಮವಿಷಮಗತಿಗಳುಂಟೆಂದು ಹೇಳಿ ತಾರಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯ, ಮುಕ್ತಾಯಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಹೋಬಲನು ಮಾತ್ರ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ರಿಧ-ಕೋಮಲ, ಗನಿ-ಹೀನ, ಧ-ಗ್ರಹ, ಕ್ವಚಿದ್ ಗ-ಯುತ, ಪ್ರಥಮಪ್ರಹರೋತ್ತರಗೇಯ ಎಂಬ ಅಸಮಂಜಸ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಸ್ರೋತದಲ್ಲಿ ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆಯು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಾಗಿ ಪ್ರಸಾರವಾಯಿತು. ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಪಧೈವತವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದಲೂ ಧ-ಹೀನವಾದ ಷಾಡವವೆಂದು ಸೋಮನಾಥನಿಂದಲೂ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಅಹೋಬಲ ಅನುಕ್ತ ಬಿಡಿಗಾಂಧಾರಸಂಯುತವೆನ್ನುತ್ತಿರುವ ವೆಂಕಟಕವಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಗ-ಹೀನವಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಸರಿಮಪನಿಸ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಎರಡು ಅವರೋಹದಲ್ಲಿನ ದುರ್ಬಲ ಧ-ಸಂಚಾರದೊಡನೆ ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದೆ. [illegible]

[illegible] ನಾಗಧ್ವನಿಯು ಪ್ರಾಚೀನತಮವಾದುದು. ಅದರ ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಥಮ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರಾವಿಡರಾಗವಾದ ಟಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವೇಗರಂಜಿಯ ವಿಭಾಷೆಯೆಂದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರಿಂದಲೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸತಾರ, ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಲ ಪ್ರಯೋಗ ಇತ್ತೆಂಬುದು ಮತಂಗ, ನಾನ್ಯದೇವರಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮತಂಗನು ಗಧ-ಮಂದ್ರವನ್ನೂ ನಾನ್ಯದೇವನು ಪ-ಮಂದ್ರ, ಕಾರ್ಮಾರವೀಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯತ್ವಗಳನ್ನೂ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ ಸ-ಅಂಶ, ರಿಪ-ಹೀನ, ಗಮ-ಬಹುಲ ಎಂಬ ಸಂಧಿಸೂಚಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ನಂತರದ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಮದನಪಾಲ, ಹಮ್ಮೀರ, ಸೋಮನಾಥಭಟ್ಟ, ಕುಂಭಕರ್ಣರುಗಳು ನಾಗಧ್ವನಿಗೆ ಎಂದಿನಂತೆ ವೇಗರಂಜಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಷಾ (ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಭಾಷಾಂಗ) ಜನ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಸ-ತ್ರಯ, ಪಧ-ಹೀನ ಎಂಬ ಔಡುವತ್ವವನ್ನು ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವೀರರಸದಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹರಿಪಾಲದೇವನು ನಾಗಧ್ವನಿಯನ್ನು ನಾರದಪ್ರೋಕ್ತವಾದುದೆಂದು ಗೌರವಿಸುತ್ತಾನೆ. [illegible] ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಕನ್ನಡಗೌಳಮೇಳ(34)ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸರ್ವದಾಗೇಯ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಜಿಯದು ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಸೋಮನಾಥನು

ಇದರೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತ ಮಕರಂದಕಾರನಾದ ನಾರದನು ನಾಗಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲದ ಪುಂರಾಗವಾಗಿಸಿ ದರೆ ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣದ ಕರ್ತೃವಾದ ನಾರದನು ಅದನ್ನು ಹಂಸರಾಗದ ಸೊಸೆಯೆಂದು ಮೂರ್ತಿಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕದೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ರಿಷಭವನ್ನು ಪಂಚಶ್ರುತಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಂಭೋಜಿ (29) ಮೇಳಕ್ಕೆ ವರ್ಗವಾಗಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಭಾಷಾಂಗವಾದುದನ್ನು ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆರೋಹ ಅವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಯು ವಕ್ರ, ರಿಧ-ಗಳಲ್ಲಿ ತಾನಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ, ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಚಾರವು ನೇರವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಡನೆ ತಾರ ಷಡ್ಜತಾನ, ಪ್ರಯೋಗ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಗಧ್ವನಿಯು ಪುನಃ ನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಕಲಿಗೆ ಏರಿಸಿ ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳ(೨೯)ಕ್ಕೆ ವರ್ಗ ವಾಯಿತು; ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸ-ತ್ರಯ, ರಾಗಾಂಗ ಎಂದೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ಉಪಾಂಗ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಸದಾಗೇಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ರಿ-ವಕ್ರ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಧರಿ-ವಕ್ರ ಎಂದೂ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿಕಾರನು ಇದನ್ನು ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಗಮ ಪನಿಧಮನಿಧನಿಸ-ಸನಿಧನಿಪಮಗಸ ಎಂಬ ಉಭಯವಕ್ರವೂ ಅವರೋಹ ರಿ-ಹೀನವೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಚಾರದಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಇದರೊಡನೆ ಪೂರ್ತಿ ಯಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ-ಅವರೋಹ ದಲ್ಲಿ ರಿ-ಹೀನ ವಕ್ರ (ಸರಿಸಮಗಮಪನಿಸ?-ಸನಿಧನಿಪಮಗಸ) ಎಂಬ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆ ಯನ್ನೂ ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಸರಿಗಮಪನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವನ್ನೂ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

೫. **ನಾಟೀ** ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ರಾಗವು ನಟ್ಟ, ನಾಟ, ಶುದ್ಧನಾಟೀ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಸುಮಾರು ಸಾವಿರದ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದೂ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಹಿಂದೋಲದ ಅಂಗವಾದ ಪಿಂಜರಿಯ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮಕೈಶಿಕದ ಜನ್ಯ. ಧ-ತ್ರಯ, ಗ-ತಾರ, ಪ-ಮಂದ್ರ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಭಾಷಾಂಗ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಮತಂಗ ನಾನ್ಯದೇವರು ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಆದರೆ ಸ-ತ್ರಯದೊಡನೆ ಹರಿಪಾಲದೇವ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವರು ಗಳು. ಈ ರಾಗವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇದರ ಮಂದ್ರವನ್ನು ಗಪ, ತಾರವನ್ನು ನಿ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೋಕ್ಷದೇವನು ಮಂದ್ರತಾರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮ ವಾಗಿ ಧ,ನಿ–ಎಂದು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಮಾಧವಭಟ್ಟ, ಕುಂಭಕರ್ಣರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಟ್ಟಾರಾಗವು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಮಂದ್ರತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗಪಧ ಮತ್ತು ನಿ ಎಂದು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇದರ ಮೂರ್ತಿಗೆ

ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ನಟ್ಟದ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರವು ಮಧ್ಯಮೋದೀಚ್ಯವಾ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಇದನ್ನು ಮ-ತ್ರಯ, ತಾರ-ಸ, ಸನಿ-ಬಹುಲಾ, ನಿಜಸ್ಥಾನತಾಡಿತಾ ಎಂದು ಸೋಮೇಶ್ವರನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತಂಗ, ಆಂಜನೇಯರಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸುಧಾಕಲಶನು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಟನಾರಾಯಣಸಂಶ್ರಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ; ಇದರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಟ್ಟವು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವನ್ನೂ ಹೊರಡಿಸಿತು. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರವು ಶುದ್ಧನಾಟೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಶುದ್ಧನಟ್ಟವನ್ನು ಇಂದಿನ ಚಲನಾಟ(36)ದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಮೇಳರಾಗ, ಸ-ತ್ರಯ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ತಕ್ಕದು ಎಂದು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಅವನ ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧನಾಟೀ ರಾಗವು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಮೂರ್ತಿವರ್ಣನೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. 'ಗಂಭೀರನಾದ'ವುಳ್ಳ ಶುದ್ಧನಾಟಕ್ಕೆ ಅವನು ತನ್ನ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೇಳತ್ವವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಗಮ-ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಯಂಗೇಯತೆಯನ್ನೂ ಇದೇ ಮೇಳತ್ವವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಿಯು ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪಶ್ಚಿಮಯಾಮಗೇಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನ ಮತದಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧನಾಟಿಯು ಇದೇ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ನಟ್ಟರಾಗಕ್ಕೆ ಚಲನಾಟಸಮವಾದ ಸ್ವರಸಂಪದವನ್ನೂ ಸ-ತ್ರಯವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಗೀತಸರಣಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವಾದ ನಾಟಿಯನ್ನು ನಿರಾಭರಣಸುಂದರಿ ಒಬ್ಬಳು ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವ ಕಾಂತನ ವೃತ್ತಾಂತವೇನೆಂದು ವಿಹ್ವಲಳಾಗಿ ಕಾಗೆಯೊಂದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ನಾಟೀ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧನಾಟಿಗಳೆರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ ಆದ ರಾಗಗಳು. ಶುದ್ಧನಾಟಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ ಕೇಳಿದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲದಂತಹ ಪುರುಷರಾಗ; ನಾಟಿಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣವೇ, ರಾತ್ರಿಗೇಯವಾದುದು. ನಾಟವು ಬಂಗಾಲರಾಗದ ರಾಗಿಣಿಯೆಂದೂ ಶುದ್ಧನಾಟವು ಪಂಚಮರಾಗದ ರಾಗಿಣಿಯೆಂದೂ ಇದೇ ಗ್ರಂಥವು ಹೇಳುವುದು ಗೊಂದಲವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದೆ. ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣದಲ್ಲಿ ನಾಟವು ನಟನಾರಾಯಣಪುತ್ರ; ನಾಟಿಕೆಯು ಹಿಂದೋಲದ ಭಾರ್ಯೆ; ಎರಡಕ್ಕೂ ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕಗಳಿವೆ. ರಾಗಸಾಗರವೂ ನಾಟಿಗೆ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ನಾರಾಯಣದೇವನು ಇದು ಶ್ರೀರಾಗದಂತೆ (!) ಕಂಪಿತ ಆಂದೋಲಿತಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು, ಹಾಸ್ಯ, ಅದ್ಭುತ, ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗತಕ್ಕದ್ದು, ಧರಿ-ತಾರ, ನಿ-ಮಂದ್ರ, ಉತ್ಕಟಗಮಕವುಳ್ಳ ಸ್ವರಸಂಚಾರ, ಮಂಗಳಕರ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಚತುರದಾಮೋದರನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಗಗಳಾಗಿದ್ದ ಮತಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಈ ರಾಗದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ : ಸ್ವಮತದಲ್ಲಿ ನಾಟಿಯು ಷಡ್ಜತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಇಪ್ಪತ್ತು ಪ್ರಧಾನರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಉಪಾಂಗಮೇಳಯುಕ್ತವಾದುದು ; ಮತಾಂತರದಲ್ಲಿ ಇದು ನಟನಾರಾಯಣನಂಗನೆ, ಅರ್ಧರಾತ್ರಿಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದಂತಹದು. ರಾಗಾರ್ಣವಮತದಲ್ಲಿ ಇದು ನಟನಾರಾಯಣ, ಪೂರ್ವಗಾಂಧಾರ, ಸಾಲಗ, ಕೇದಾರ, ಕರ್ಣಾಟ ಎಂಬ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಪುರುಷರಾಗ, ಹನುಮಂತನ ಮತದಲ್ಲಿ ಇದು ದೀಪಕರಾಗದ ಸ್ತ್ರೀ; [illegible] ಮತದಲ್ಲಿ ನಾಟಿಯು ದೇಶಾಕ್ಷಿ ರಾಗ ಸಂಶ್ರಯವಾದುದು; ಇದು ಬೇರೆ ಮತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೋಲಭಾರ್ಯೆಯಾಗಿ [illegible] ಸಂಪೂರ್ಣ-ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ನಾಟಿಯನ್ನು ಮೂವತ್ತಾರನೆಯ ಮೇಳರಾಗವನ್ನಾಗಿ ಷಡ್ಜತ್ರಯ, ಭಾಷಾಂಗ, ಸ-ಪ ವಾದಿ, ಮ ಸಂವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿಗಳು, ರಿಧ ಅನುವಾದಿಗಳು, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದೂ, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಸ-ಧ, ಗ-ರಿ ಯುಗ್ಮಗಳು ಜಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆಂದೂ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಿ [illegible] ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಸಿದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವು ಶಹಜಿ, ತುಳಜರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವರ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಶುದ್ಧ ನಾಟಿಯ (೩೬) ಭಾಷಾಂಗ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಧಗ-ಹೀನ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಸ್ವರಗತಿಯ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಆಯ, ಮುಕ್ತಾಯ, ಪ್ರಬಂಧ, ಪ್ರಯೋಗ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮುದ್ರ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಇದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಧಗ-ಹೀನ ಎಂದು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಹೋಬಲನು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ರಿಷಭ [illegible] ಕೊಟ್ಟು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಹರದ ನಂತರ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾದುದು ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದ ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಕರ್ತೃಗಳು ಇದನ್ನು ಷಡ್ಜತ್ರಯ, ಶಿಷ್ಟಗ್ರಹ, ಚಲನಾಟ (೩೬) ಜನ್ಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಧಗ-ತ್ಯಕ್ತ ಎಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು 'ಇದರ ರಿಷಭದಲ್ಲಿ ಗಮಕ ಹಿಡಿಯಬೇಕು' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತದೆ. [illegible]

೬. ಲಲಿತಾ ಎಂಬುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದೂ ಎರಡು ವಾಹಿನಿಗಳಾಗಿ ಹರಿದು ಬಂದಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಟಕ್ಕರಾಗದ ಅಂಗ; ಎರಡನೆಯದು ಭಿನ್ನಷಡ್ಜದ ಭಾಷಾರಾಗ. ಮೊದಲನೆಯದು ಇಂದಿನ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳದ ಜನ್ಯವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಇಂದಿಗೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ಟಕ್ಕವೂ ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ. [illegible] ಲಲಿತಾ ಮತ್ತು ಟಕ್ಕಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮಾಳವಗೌಳಜನ್ಯಗಳಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದು [illegible] ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ [illegible]

ಅಪರಿಚಿತಪ್ರಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು; ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಿನ್ನಷಡ್ಜವು ಎರಡು ಮೂರು ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕಡೆಗೆ ಧೇನುಕ(8)ದಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಶಾಖೆಯು ಮಧ್ಯಂತರ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ, ಶುದ್ಧಲಲಿತ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಭೈರವ (=ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ, 15) ಥಾಟ್ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಮೊದಲನೆಯದು ಪೂರ್ವಿಕಾರ (=ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ, 51) ಥಾಟ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದೆ. ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಲಲಿತವು ರಿಪಹೀನ, ಷಡ್ಜತ್ರಯ, ಸಮಗ್ರಹ, ಗಾಂಧಾರ ತಾರ, ಮಾತ್ಸ್ಯಟಿತಾಂಶ ಲಲಿತಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಮತಂಗ, ಸೋಮರಾಜ, ಹರಿಪಾಲ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ವೇಮಭೂಪಾಲ, ಮದನಪಾಲ, ಕುಂಭಕರ್ಣ — ಇವರೆಲ್ಲ ರೂಪವದನ್ನು ಪ್ರಥಮಲಲಿತಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನತರರು ಷಡ್ಜತ್ರಯದ ಬದಲು ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಗ್ರಹನ್ಯಾಸ ಅಂಶನ್ಯಾಸ ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಯಾಷ್ಟಿಕಮತದಲ್ಲಿ ಇದು ರಿ-ಹೀನ ಮಾತ್ರ; ಮತಂಗಮತದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗತ; ಸೋಮರಾಜನು ಇದನ್ನು ಪುರಿಗೀತಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಉಮಾಪತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಶಿವ ತಮಃಸಂಭವ. ಮದನಪಾಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಇದು ಭಾಷಾಂಗವಲ್ಲ, ಉಪಾಂಗ. ಕುಂಭಕರ್ಣನ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗದ ಗಮಕಗಳಿಗೆ ಬಹುತ್ವ; ಇವರೆಲ್ಲರ ಮತದಲ್ಲಿ ಇದು ವೀರ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಮಾಡಿಸಬೇಕಾದುದು.

ಭಿನ್ನಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಜನ್ಯವಾದ ಲಲಿತೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ದ್ವಿತೀಯ ಲಲಿತಾ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಇದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದೆಯೂ ಹೋಯಿತಷ್ಟೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯಾದಿಗಳು ತೋರಿಸಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಸಾಂಕರ್ಯದೋಷವು ಈ ದ್ವಿತೀಯ ಲಲಿತೆಗೂ ತಗುಲಿ ಅದರ ತಿರೋಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ದ್ವಿತೀಯಲಲಿತೆಯಲ್ಲಿ ಧ-ತ್ರಯ; ಧ-ಮಂದ್ರ; ಷಡ್ಜ-ತಾರ; ರಿಷಭಗಳು ಮಂದ್ರತಾರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ (ಕೆಲವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ) ಲಲಿತವಾಗಿ, ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ, ಸಕಲ ವಿಧವಾದ ಗಮಕಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಕಶ್ಯಪ, ಶಾರ್ದೂಲ, ಮತಂಗ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣರುಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಾಚೀನತರ ಆಚಾರ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಧೈವತವು ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಎರಡರ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೂ ಶಾರ್ದೂಲ ಮತದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಹೀನ. ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಹೀನ, ಅಲ್ಪ ಪಂಚಮ; ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಇದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಕರುಣಾರಸದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಯೋಗ್ಯ ಹಾಡು. ಅಲ್ಪ ಪರಿಚಯ

ವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇದನ್ನು ಸ್ನೇಹಸಂದರ್ಭಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಮ್ಮೀರನು ಹೇಮಂತಋತುಗಾನ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಇದರಲ್ಲಿ ರಿಗಮಗಳು ವಲಿ-ಗಮಕಯುಕ್ತವೆಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೋಕ್ಷದೇವನ ಪ್ರಕಾರ ಗಸ, ಮನಿಧಗಳು ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನು ನಿಗಮ-ಕಂಪಿತ, ಹೇಮಂತದ ಅಗ್ರಿಮಪ್ರಹರದಲ್ಲಿ ಗೇಯ, ತಾರಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಲಲಿತೋತ್ಕಟ ಎಂಬ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಲಲಿತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಮಧ್ಯಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಟಕ್ಕಭಾಷಾರಾಗವಾಗಿದ್ದ ಅದು ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಸಂಚಾರವನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸತೊಡಗಿ ಲಲಿತವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು. ಟಕ್ಕಜನ್ಯವೂ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸಹಿತವೂ ಆದ ಅದರ ಶುದ್ಧ, ಪ್ರಾಚೀನತರ ರೂಪವನ್ನು ಶುದ್ಧಲಲಿತವೆಂದು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಲಲಿತೆಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡ(15)ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ರಿಪ-ಲೋಪ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದೂ ಲಲಿತೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀ (51) ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದೂ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಲಲಿತವೂ ಮಾರವೀಮೇಲಜಾತ, ಸ-ತ್ರಯ, ಶುದ್ಧಭೈರವ(15)ಸೂನು, ರಾಗಮೂರ್ತಿಸಹಿತ ಎಂದೂ ಲಲಿತೆಯು ದೇಶಿಕಾರ(51)ಸೂನು, ದೇಶೀಮೇಲಜನ್ಯ, ಧ-ತ್ರಯ ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಲಲಿತವು ಗೌಡೀ (15) ಮೇಳಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪ-ಹೀನ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ; ಲಲಿತವು ಧ-ತ್ರಯ, ದೇಶಿಕಾರ (51) ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ. ಶ್ರೀಕಂಠನು ಇವೆರಡೂ ಸ್ರೋತಗಳನ್ನು ಲಲಿತೆಯೆಂಬ ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಮತವಿಕಲ್ಪದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸೋಮನಾಥನು ಶುದ್ಧಲಲಿತೆಯು ಮಾಲವಗೌಡ (15) ಜನ್ಯ, ಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಉಷಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗೇಯ ; ಲಲಿತವು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಅಥವಾ ಪ-ಹೀನ, ದೇಶಿಕಾರ (51) ಜನ್ಯ, ಉಷಃಕಾಲಗೇಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದಕಾರನು ಪ-ಹೀನವಾದ ಲಲಿತವನ್ನು ನಪುಂಸಕರಾಗವೆಂದೂ, ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣಕಾರನು ಒಂದು ಲಲಿತೆಯನ್ನು ಭೈರವಿಸ್ತ್ರೀ ಎಂದೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹಿಂದೋಲಭಾರ್ಯೆಯೆಂದೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತಸರಣಿ, ರಾಗಸಾಗರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ರಾಗಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಲೋಚನನು ತನ್ನ ರಾಗತರಂಗಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಲಲಿತೆಯನ್ನು ಗೌರೀಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಜಯತ್‌ಶ್ರೀ ದೇಶಿಕಾರಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿಯೂ, ದೇಶಿಕಾರವು ಗೌರೀ ಮತ್ತು ಲಲಿತೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿಯೂ ಇವೆ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಹೋಬಲನು ಲಲಿತವು ಗೌರೀಮೇಲ(15)ಸಂಭೂತ, ಪ-ಹೀನ, ಸ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಮ-ನ್ಯಾಸ ಎಂಬ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಲಲಿತಾರಾಗದ ಟಕ್ಕಜನ್ಯ, ಭಿನ್ನಷಡ್ಜಜನ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಾಚೀನ ಸ್ರೋತಗಳು ಈ ಮಧ್ಯಂತರಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಲಲಿತ, ಲಲಿತ ಎಂಬ ಎರಡು

ಅರ್ವಾಚೀನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಹರಿದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಲಲಿತೆಯ ವಿಕಾಸವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಿದಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅದನ್ನು ಗೌಲ (15) ಜನ್ಯ, ಪ-ಹೀನ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪಾತ್ರರ್ಗೇಯ ಎಂದೂ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಅದನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡದಲ್ಲಿ (15) ಪ-ಹೀನ ವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದೆ, ಸ-ತ್ರಯ, ಅವಕ್ರಸ್ವರಗತಿಸಹಿತ, ಟಕ್ಕಭಾಷಾ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸ್ವರಪಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮಹಾಭರತ ಚೂಡಾಮಣಿಕಾರನು ಲಲಿತೆಯನ್ನು ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಲ(15)ದಲ್ಲಿ ಪ-ಹೀನವಾದ ಜನ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಸಮಧನಿಸ-ಸನಿಧಮಗರಿಸ ಎಂಬ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಲಲಿತೆಯನ್ನು ಹೇಳು ವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಲಲಿತಪಂಚಮವನ್ನು ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳ(15)ದಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯವಾಗಿ, ಸರಿಗಮಧನಿಸ-ಸನಿಧಮಪಗರಿರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

೭. **ವರಾಲಿ**ಯು ವರಾಟೀ ಎಂಬ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ, ವರಾಟೀ-ಶುದ್ಧವರಾಟೀ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡವರಾಟೀ, ಸೈಂಧವ ವರಾಟೀ, ಪ್ರತಾಪವರಾಟೀ, ಶೋಕವರಾಟೀ, ನಾಗವರಾಟೀ, ಛಾಯಾವರಾಟೀ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವರಾಟೀಪ್ರಭೇದಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಮೂಲರೂಪವಾದ ವರಾಟಿಯು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಾಗ ಮೂಲರಾಗವನ್ನು ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯೆಂದು ಕರೆದು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಶುದ್ಧ ವರಾಟಿಯು ಗ್ರಾಮರಾಗವಾದ ಸೌವೀರಿಯ ಜನ್ಯವಾದರೆ ವರಾಟಿಯು ರಾಜಪಂಚಮ (=ಭಿನ್ನಪಂಚಮ)ದ ಭಾಷಾರಾಗ.

ಮತಂಗ, ನಾನ್ಯದೇವರಿಬ್ಬರೂ ವರಾಟಿಯನ್ನು (ಭಿನ್ನಪಂಚಮದೊಡನೆ) ಸಮ(ವಾಗಿ ರುವ) ಸ್ವರಗಳು, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ-ತ್ರಯ, ರಿ-ತಾರ, ಮಂದ್ರಸ್ವರವು (ಇಂತಹದೆ ಎಂದು) ಇಲ್ಲ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರ ಇದರ ಅಂಶವು ಪಂಚಮದ ಬದಲು ಧೈವತ ವಾಯಿತು, ಷಡ್ಜವು ಗ್ರಹನ್ಯಾಸಗಳಾಯಿತು; ಮ-ಮಂದ್ರ, ಧ-ತಾರ ಎಂಬ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳೂ ಆದವು; ಶೃಂಗಾರರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಹಮ್ಮೀರ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ, ಕುಂಭಕರ್ಣ —ಇವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ ಮತ್ತು ಹಮ್ಮೀರರು ಇದು ಯಾಷ್ಟಿಕಮುನಿ ಪ್ರಣೀತ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣರು ಸ್ವರಪಡಿಸಿದ ಆಲಾಪ ವನ್ನೂ ವೇಮಭೂಪಾಲನು ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಕೊಳಲುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವನ್ನು ನುಡಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮದನಪಾಲನು ಸ-ತ್ರಯ, (ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ವೇಸರ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಳ್ಳ)ರಾಗ ಎಂಬ ರಾಗಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು

ಎಂದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈ ರಾಗವು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವರಾಳಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವರಾಟೀ ಎಂಬುದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದ ಮೇಳಕರ್ತ ಆದರೆ (ಇಂದಿನ) ಝಾಲವರಾಳಿ (39) ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲ (ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ), ವೆಂಕಟಮಖಿ (ಸ-ವಾದಿ, ಮ-ಪ-ಸಂವಾದಿ, ರಿ-ಅನುವಾದಿ, ಗನಿ-ವಿವಾದಿ; ಸದಾ ಗೇಯ), ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿ (ಘನರಾಗ), ಅಹೋಬಲ (ಧ-ಮಂದ್ರಭೂಷಣ, ತೀವ್ರವಾದ ಆಂದೋಲಿತಗಮಕಯುಕ್ತ) ಮತ್ತು ಮಹಾಭರತ ಚೂಡಾಮಣಿಕಾರ (ಆದರೆಗಮ… ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ) ಇತ್ಯಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವರಾಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಧ್ಯೇಯ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಪ ಲಕ್ಷಣಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವರಾಟಿಯನ್ನು … ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚತುರದಾಮೋದರನೂ ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಥಮ (=ಷಡ್ಜ) ಮೂರ್ಛನೆ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ಅದರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ; ರಾಗಾರ್ಣವದಿಂದ ಪರಿಚಿತ ರಾಗಾಶ್ರಯ, ವಸಂತರಾಗದ ರಾಗಿಣಿ ಎಂದೂ ಹನುಮಂತನಿಂದ ಭೈರವ ರಾಗದ ರಾಗಿಣಿ ಎಂದೂ ಮತಾಂತರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾರದನು ಸಂಗೀತ ಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ವರಾಳಿಯು ಚಂದ್ರಮೌಳಿ ಸಂಭೂತ (ಬಂದರ ರಾತ್ರಿಗೇಯ), ರಾಗಾಂಗ, ಮಾಲವರಾಗದ ಸ್ತ್ರೀ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣ (ಶ್ರೀರಾಗದ ಸೊಸೆ), ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ, ರಾಗಸಾಗರಗಳು ವರಾಳೀ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸೌವೀರೀ ಎಂಬ ಭಾಷಾರಾಗದ ಅಂಗ, ಮಧ್ಯಮಾಂಶ, ಸ-ತ್ರಯ, ನಿಷ್ಪಟಕುಲ, ತಾರ-ಸ, ಮಂದ್ರ-ಧ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಶಾಂತರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ. ಹೀಗೆ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಮಾಧವಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣರು ಇದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಕರುಣಿತ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತಾರ-ಸಧ, ಮೋಕ್ಷದೇವನು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಾವಳಿ ಎಂದು ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನೂ ಛಾಯಾಕೃತಿಯೆಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನೂ ಬಿಟಿಕಾ ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕುಂಭಕರ್ಣರೂ ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಸೋಮಭೂಪಾಲನು ಅಂತಿಮಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ವರಾಟಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನುಡಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಶುದ್ಧ ವರಾಳಿಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸೋಮ

ನಾಥನು ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ, ರಿ-ಗ್ರಹ, ಸ-ಅಂಶನ್ಯಾಸ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನಗೇಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ಚಂದ್ರಮಾಂಶ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ ಎಂದಿದೆ. ಅಹೋಬಲನು ಶುದ್ಧವರಾಳಿಯನ್ನು ಝಾಲವರಾಳಿಮೇಳ(39)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ, ಧ-ಮೂರ್ಛನೆ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ವರಾಳಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ವಸಂತ ವರಾಳಿಯನ್ನು ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಕ-ತ್ರಯ, ಉಭಯಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ಇವರೊಡನೆ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉಪಲಬ್ಧಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ.

೮. **ಶುದ್ಧವಸಂತವು** ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಗೋಚರಿಸುವುದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿಯೇ. ಅವನು ಇದನ್ನು ಸಾರಂಗನಾಟ (29) ಜನ್ಯ, ಉತ್ತಮ, ಷಾಡವ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ-ರಹಿತ, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ-ಸಹಿತ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ತಕ್ಕುದು ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶುದ್ಧವಸಂತವು ವಸಂತದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ರಾಗವಷ್ಟೆ. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ವಸಂತರಾಗವು ಲಕ್ಷಣಾಂತರದಿಂದ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದರ ಪೂರ್ವದ ರೂಪವನ್ನು ಶುದ್ಧವಸಂತವೆಂದೂ ಉತ್ತರರೂಪವನ್ನು ವಸಂತವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ವಸಂತವೆಂಬುದು ದೇಶೀಹಿಂದೋಲದ ಪರ್ಯಾಯನಾಮ. ದೇಶೀಹಿಂದೋಲಕ್ಕೆ ವೇದೀಹಿಂದೋಲವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಹಿಂದೋಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಗ್ರಾಮರಾಗ. ಇದು ಷಾಡ್ಜೀ, ಗಾಂಧಾರೀ, ಮಧ್ಯಮಾ, ಪಂಚಮೀ ಮತ್ತು ಸೈಹಾದೀ ಜಾತಿಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ; ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಾಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ರಿಧ-ಹೀನ, ಸ-ತ್ರಯ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಯುತ. ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಿಧ-ಸಹಿತವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ರಾಗವೇ ದೇಶೀಹಿಂದೋಲ. ಆದುದರಿಂದ (ಮಾರ್ಗ) ಹಿಂದೋಲ-ದೇಶೀಹಿಂದೋಲ-ವಸಂತ-ಶುದ್ಧವಸಂತ ಎಂದು ಈ ರಾಗದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

೯. ಶುದ್ಧವಸಂತವು ಶಾಸ್ತ್ರಾಂಗ, ಸ-ತ್ರಯ, ಶಂಕರಾಭರಣ (29) ಮೇಳಜನ್ಯ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದರ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಪ-ತ್ಯಕ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಒಪ್ಪಿ, ಇದು ಪ-ಸಹಿತವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಇದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಉಪಾಂಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸದಾಗೇಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಸಂತವು ಸ-ಗ್ರಹ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೋಲ ರಾಗದ ಸೊಸೆ. ಶಹಜಿ ತುಳಜರು ಇದನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯ, ರಾಗಾಂಗ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ, ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಯು ಅವಕ್ರ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ, ಆಕ್ಷಿಪ್ತ, ಅಂತರ, ಕಟಕ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತಾಕ್ಷರತತ್ತ್ವಚೂಡಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣಜನ್ಯ, ಸರಿಗಮಪದನಿಸ

-ಸಧನಿಪಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಸಂಚಾರವೂ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯ, ಸರಿಗಮಪನಿಸ -ಸಧನಿಪ ಮರಿಗಮಗರಿಸ ಎಂಬ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಯೂ ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯಲ್ಲಿ ಉಭಯ ಸಂಪೂರ್ಣಸಂಚಾರವೂ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಧನಿಸ-ಸನಿಧಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳೂ ಶುದ್ಧವಸಂತಕ್ಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

೬. ಶ್ರೀ ರಾಗವು ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದು ಮಂಗಳಪ್ರದವಾದ, ಸರ್ವಸಂಪತ್‌ಪ್ರದಾಯಕವಾದ ರಾಗವೆಂದು ಪೂಜ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಲಲಿತೆಯಂತೆ ಅದೂ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಷಾಡ್ಜೀಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಅಲ್ಪ-ಪ, ಗ-ತಾರ ಮ-ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯಮಕೈಶಿಕ ಸಮಾನವಾದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾನ್ಯದೇವ, ಸೋಮೇಶ್ವರ (ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಗ-ಸಂಚಾರ, 'ಸ್ವಸ್ಥಾನಪ್ರವಿಷ್ಟ' ವಾದ ರಿಷಭ), ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ (ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ), ಹಮ್ಮೀರ ಕುಂಭ ಕರ್ಣರು ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ರಿಷಭಧೈವತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಚತುಃಶ್ರುತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನ ದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನೂ ಶ್ರೀಕಂಠನೂ ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದು ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಾಗಲಿ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಉಳಿಯದೆ ಹೋಯಿತು.

ರಿಧ-ಗಳ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕತ್ವವು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲವೆಂದು ಮನಗಂಡ ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನು ಅದಕ್ಕೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿಕತ್ವವನ್ನೇ ಹೇಳಿದನು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಾಗವು ಗಧ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವವಾಯಿತು, ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳವೇ ಆಯಿತು ; ಇಂದಿನ ಖರಹರಪ್ರಿಯಮೇಳ(22)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರ ಸಂಪತ್ತಿಯು ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಈ ಕಾಲದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಧ-ಹೀನ ಮಾತ್ರವಾದುದು ರಾಗಮಾಲಾ ದಲ್ಲಿ ಗಧ-ಹೀನವಾದ ಔಡುವವಾಗಿದೆ, ಈಶಾನವದನಸಂಭೂತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತ ವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನು ಇದರ ಸಂದಿಗ್ಧಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ-ಹೀನ ಅಥವಾ ಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರಾಗವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಸೋಮನಾಥನು ಅದನ್ನು ಸ್ವನಾಮಕ (22) ಮೇಳ, ಗಧ-ರಹಿತ ಅಥವಾ ಗಧ-ಸಹಿತ, ರಿ-ಅಂಶಗ್ರಹ, ಸ-ನ್ಯಾಸ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ದಾಮೋದರನು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದೂ ಪುಂರಾಗವೆಂದೂ ಹನೂಮಂತ ಮತದಲ್ಲಿ ವಸಂತಿ, ಮಾಲತಿ, ಮಾಲಾಶ್ರೀ, ಧನಾಸೀ, ಅಸಾವೇರಿ ಎಂಬ ರಾಗಿಣಿಗಳ ಪತಿಯೆಂದೂ ಸ್ವಮತದಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ, ಷಡ್ಜಾದಿ ಮೂರ್ಛನೆ, ಅನ್ಯಮತದಲ್ಲಿ ರಿಷಭಮೂರ್ಛನೆ ಎಂದೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ, ಸಂಗೀತಸರಣಿ, ರಾಗಸಾಗರ, ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಗಮೂರ್ತಿಯ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಗೇಯ ವಾದರೂ ಅವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದರಿಂದ ದೋಷವಿಲ್ಲ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಗ-ಹೀನ, ಭಲ್ಲಾತಿ, ಕಾಂಭೋದಿ ಕುರಂಜಿಗಳ ಪತಿಯಾದ ಪುರುಷರಾಗ ಎಂಬ ಒಂದು ಪರಂ ಪರೆಯೂ ಕೋಲಾಹಲೀ, ದ್ರಾವಲೀ, ಅಂದೋಲೀ, ಮಾಧವೀ, ದೇವಗಾಂಧಾರಿಗಳನ್ನು ರಾಗಿಣಿಯಾಗಿ ಉಳ್ಳ ರಾಗ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಂಪರೆಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ನಾರಾಯಣದೇವನು ಷಾಡ್ಜೀಭವವಾದ ಈ ರಾಗಸ್ರೋತವನ್ನು ಅಲ್ಪ-ಪ, ವೀರಶೃಂಗಾರ ರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಶ್ರೀರಾಗವು ಸ್ವನಾಮಕಮೇಳ(22), ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆದರೆ ಗಧ-ಹೀನ, ಸರ್ವಸಂಪತ್‌ಪ್ರದ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂದೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಘನರಾಗ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಧ-ಅಲ್ಪ, ಅವ ರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗ-ವಕ್ರ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಶುಭಪ್ರದ ಎಂದೂ ಹೇಳಿ ಅದರ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಹೋಬಲನು ರಿ-ಮೂರ್ಛನೆ, ರಿ-ತ್ರಯ, ಮತಾಂತರ ದಲ್ಲಿ ಸ-ಮೂರ್ಛನೆ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗಧ-ಹೀನ, ಸಾಯಂಗೇಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜರು ಶ್ರೀರಾಗವು ರಾಗ ಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಾಜಸದೃಶವಾದುದು, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುದು, ಸರ್ವಸಂಪತ್‌ಪ್ರದಾಯಕ, ಈಶ್ವರನ ಸದ್ಯೋಜಾತಮುಖಸಂಭವ, ರಾಗಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಎಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ ; ತಮ್ಮ ರಾಗವಿವೇಕವನ್ನು ಇದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಸ್ವನಾಮಕ (22)ಮೇಳ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ತಾನ ವರ್ಜಿತ, ಅಲ್ಪ-ಧ, ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವು ಉಂಟು, ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಾಚೀನ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಲಕ್ಷ್ಯ ಗಳಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಗಕ್ಕೆ ಠಾಯ, ಸ್ವರಖಂಡ, ಪ್ರಬಂಧ, ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮುಂತಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ; ಸರಿಗಮ, ಮಗರಿಸ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಸಂಚಾರಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಾಗದ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಈ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ತಲಕಾವೇರಿ. ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿಕಾರ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಗಳು ಶ್ರೀರಾಗವನ್ನು ಖರಹರಪ್ರಿಯ(22)ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸರಿಮಪನಿಸ-ಸನಿ ಪಧನಿಪಮರಿಗರಿಸ ಎಂಬ ಅವರೋಹವಕ್ರವೂ, ದುರ್ಬಲವೂ ಸಂಪುಟಿತವೂ ಆಗಿರುವ ಗಧ-ಸಂಚಾರದೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಾಗವು ಎರಡನೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಟಕ್ಕರಾಗಸಂಭೂತವಾದುದು ; ಅದರ ಸ್ವರಗಳನ್ನೇ ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ರಿಪ-ಹೀನ, ಗ-ಮಂದ್ರ , ಮ-ತಾರ, ವೀರರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕ ಎಂಬುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ. ಇದು ಮಂದ್ರತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ

ತಲಂಪರೆಗೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣದ ಬದಲು ಬಿಡುವವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ನಾನ್ಯದೇವ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಸೋಮರಾಜ, ಹರಿಪಾಲ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಮದನಪಾಲ, ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಸುಧಾಕಲಶ, ಮತ್ತು ಕುಂಭಕರ್ಣರು ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಪೂರ್ಣೋಪಾತ್ಯವರ್ಜಿತ ರಿಪ-ಕಾಕಲಿ ಅಂಬ ಸಂಧಿರ್ಲಕ್ಷಣವು ಇದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ... ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ಶುದ್ಧಾಂತರಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸಿ ರಿಪ-ಗಳು ಬಿಟ್ಟು ಅವುಗಳ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರಗಳು ... ಚತುಃಶ್ರುತಿಕತ್ವವೂ ಇದರಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಅಸ್ಥಿರತೆಯೂ ಇಲ್ಲವಾದಾದ ಬಿಡುವತ್ವವು ರಿಪ-ಗಳ ಬದಲು ಗಧ-ಗಳಿಂದ ... ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೋಪವೂ ಆಗದೆ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ, ಪತ್ರಾದಿಂದಾಗುವಲ್ಲಿ ... ಕೊಂಡವು. ಶ್ರೀರಾಗದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಚಾರವು ದ್ವಿತೀಯ ಷಡ್ಜಂಪರೆಯು ... ಸೇರಿಕೊಂಡುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ... ಕಪ-ಗ ... ೨೦೦. ಸಾಮಪತಾಲಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮಧ್ಯಂತರದುತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಾಗ. ಇದನ್ನು ... ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಒಂದು ಮೇಳ(3)ವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಸಾಮವೇದ ಸಮುದ್ಭೂತವೆಂಬ ತೋಡಿ ಪೂರ್ವಪರಾಲೀ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಇವೆಲ್ಲ ಮಾರ್ಗತಂತ್ರಿತ ಪರಿಣತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ದ್ವೇಷಣಿಗೆ ಸಮ್ಮತವೆಂದೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ... ಕಾಕಲೀ, ಇದನ್ನು ... ತುಳಜರೂ ಸಾಮವೇದಸಮುದ್ಭವ ಎಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತುಳಜನು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ... ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ... ಭಿನ್ನಪಂಚಮ ... ಗಾಂಧಾರ ... ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಸೌವೀರೀಜನ್ಯ ಭಿನ್ನಪಂಚಮಜನ್ಯವೆಂಬ ... ರಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ ... ಗಾಂಧಾರ ... ಗಳಿರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾಕಲಿಯುತವಾದ ಇತರ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೇ ಇದ್ದು ದ್ವಿ ಸಂಗ್ರಹ ... ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ... ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತ್ರ ... ಯಾಗಿದ್ದವು. ... ಭಿನ್ನಪಂಚಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಪರಾಲೀ ಪ್ರಭೇದವು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಯುತವಾಗಿಯೂ ಸೌವೀರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ವಿಕೃತಮಧ್ಯಮಯುತವಾಗಿಯೂ ... ನೆಯದು 'ಸಾಮಪರಾಲೀ'(೩)ಯೆಂದೂ ಎರಡನೆಯದು 'ಶುದ್ಧ' ಪರಾಲಿ(೪) ... ವಿಕಾಸವಾಯಿತು. 'ಸಾಮ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ... ಕಾಲದ ಹೊಳಗೆ ಬಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕಾಲದ ಭಿನ್ನಪಂಚಮಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಈ (ಸಾಮ)ಪರಾಲಿಯು ಭಿನ್ನಪಂಚಮದವರವಾಗಿ ... ಗಾಂಧಾರ ... ಪೂರ್ವಪರಾಲೀ ... ಸದೃಶ ಅಥವಾ ... ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ...

ಶ್ರುತೀಯ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಿಗೂ ಜನ್ಯರಾಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಶಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಇಷ್ಟನ್ನೇ. ಆದರೆ ಇವರು ಇದನ್ನು ಸಾಮವೇದ ಸಂಬಂಧವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನೋ ತಿಳಿಯದು. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮವೇದದ ಒಂದು ಶಾಖೆಯು ತ್ರಯ [illegible] ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ [illegible]

[illegible] ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸೋಮನಾಥ, ಪೊಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮತ್ತು ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಸಾಮವರಾಳಿಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ(೨)ವನ್ನಾಗಿ ಸ-ತ್ರಯ [illegible] ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ನಿಷಾದವು ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿಯೂ [illegible] ದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದಸ್ಥಾನವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ [illegible] ಇದರ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಕಲಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ ಗ-ಲಂಘನ [illegible] ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರವು ಸರ್ವತ್ರವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯೊಡನೆ [illegible] ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆರೋಹ ಗ-ಲಂಘನವು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಗ-ಲೋಪವಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಗಾನಮೂರ್ತಿ (೩) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಆರೋಹ ಗ-ಹೀನ, ಅವರೋಹ-ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು [illegible] ಸರಿಮಪಧನಿಸ-ಸನಿಧಪಮರಿಸ [illegible] ಅವರೋಹ [illegible] ಸಂಚಾರವನ್ನು ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೂ ಸರಿಮಪಧನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ [illegible] ತ್ಯಾಗರಾಜ [illegible] ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯೂ ಸಮಪಧನಿಸ-ಸನಿಧಪಮಗಸ [illegible] ಎಂಬ [illegible] ಇವುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನೂ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮವರಾಳಿಯು [illegible] ಆರೋಹ ಗ-ಹೀನ, ಅವರೋಹ-ಸಂಪೂರ್ಣ [illegible] ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದು [illegible]

[illegible] ಸೋಮನಾಥನ [illegible] ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ [illegible] ಎಂದು [illegible] ವಾಳಿಯೇ [illegible] ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. [illegible] ಇದನ್ನು [illegible] ಜಾತಿ [illegible] ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ [illegible] ಗರಿಮಪ [illegible] ಎಂದೂ [illegible] ಲಕ್ಷಣವನ್ನು [illegible] ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ [illegible] ಗ-ಉತ್ಕಟ [illegible] ಎಂಬ [illegible] ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯೊಡನೆ [illegible] ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿ [illegible] ಜನ್ಯ [illegible] ಸಪ್ತ [illegible] ಮುಂದೆ [illegible] ಗಳಲ್ಲಿ [illegible] ಸಂಪೂರ್ಣ [illegible] ಲಕ್ಷಣವೊಡನೆ ಸೋಮರಾಜದೇವ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕುಂಭಕರ್ಣ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಇದರ [illegible] ಗಳಲ್ಲಿ [illegible] ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. [illegible] ನಿಷಾದವು [illegible] ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಇದನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಗಮನಿಸಿ ಸೋಮವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ(೨)ವಾಗಿ ಸ-ತ್ರಯ

ಸದಾಗೇಯ ಮತ್ತು ಶಿವಪ್ರಿಯವೆಂದು ತನ್ನ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಶುದ್ಧದಿಂದ ಅಂತರ (ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ) ಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಏರಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ರಾಗವು ವಸಂತಭೈರವೀಮೇಳ(೧೪)ಕ್ಕೆ ವರ್ಗವಾಯಿತು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ರಾಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ : ಸ-ತ್ರಯ, ಸರ್ವದಾಗೇಯ, ಮಂದ್ರ-ಮ, ಅಧಮ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ. ಸಂಗೀತಮಕರಂದಕಾರನು ಇದನ್ನು ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯವಾದ ಪುರುಷರಾಗವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣಕಾರನು ವಸಂತರಾಗದ ಪುತ್ರನೆಂದು ಮೂರ್ತಿವರ್ಣನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿಕಾರನೂ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೂ ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯೂ ಸೋಮರಾಗಕ್ಕೆ ವಕುಳಾಭರಣ(14)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯತ್ವ, ಸರಿಮಪಮಧನಿಸ ಎಂಬ ಗ-ಹೀನ ವಕ್ರಆರೋಹ, ಸನಿಧಮಗರಿಸ ಎಂಬ ಪ-ಹೀನ ಅವರೋಹಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಅವಕ್ರವೂ ಗ-ಹೀನವೂ ಆಗಿರುವ ಸರಿಮಪಧನಿಸ ಮತ್ತು ಪ-ಹೀನವಾದ ಸನಿಧಮಗರಿಸ ಎಂಬ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಾಗವು ಇಂದು ಅಪರೂಪವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

* * *

ಬೈಕಾರ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದ ಕಾಲವು ಪರ್ವಯುಗ. ಕ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲ್ಪನಾ ಚತುರಾನನರೂ ಅಭಿನವ ಭರತಾಚಾರ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದ ವ್ಯಾಸರಾಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಶಿಷ್ಯಶ್ರೇಷ್ಠಚತುಷ್ಟಯರಾದ ಗುರುಪುರಂದರರು, ವಾದಿರಾಜರು, ಕನಕದಾಸರು ಮತ್ತು ವೈಕುಂಠದಾಸರು—ಈ ಹರಿದಾಸರೂ ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದರು ; ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಶಿವದಾಸರು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಗೇಯವಸ್ತು ಸಂಪದವನ್ನು ಗುಣಿಸಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ರತ್ನಾಕರ ಅಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅರ್ಹದ್ದಾಸರೂ ಈ ಕೈಂಕರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾದರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಗಾನಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಂದಾಕಿನಿಯನ್ನು ಮಂದಿಯ ಮನೆಬಾಗಿಲಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿದ ಮಹಾನುಭಾವರು. ಭಂಡಾರುವಿಠಲ, ಭಂಡಾರುಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ, ಬಯಕಾರ ರಾಮಾಮಾತ್ಯರಂತಹ ವಾಗ್ಗೇಯವಿಭೂತಿವಿಭವರು ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನೂ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದನ್ನೂ ತುಂಬಿದರು. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಶ್ರೀಕಂಠ, ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಸೀಮಾನಿರ್ಮಾಪಕರು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಭಾರತಿಯ ಭವ್ಯಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಮಹಾಶಿಲ್ಪಿಗಳು.

ತೊಡರಮಲ್ಲ, ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯ, ರಾಯಬಯಕಾರ, ರಾಜಶಿಲ್ಪಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇವರೆಲ್ಲರ ಮುಕುಟಮಣಿ, ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀದಕ್ಷಿಣನಾಯಕ, ವಿತತ ವಿದ್ಯಾಧರ ವಿಚಕ್ಷಣ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯ (ಅನುಬಂಧ)

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಬಹುಮುಖಪ್ರತಿಭೆ, ನಾನಾ ಸಾಧನ-ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ. ಎಸ್. ಎನ್. ಶಿವರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕಳೆದ ವರ್ಷ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೨೦೦೦) ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು 'ಬಯಕಾರರಾಮಪ್ಪ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಸಾರಾಂಗದಿಂದ ಮಂಟಪಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಲವತ್ತನೆಯ ಪುಸ್ತಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಈ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಪಾದರಿಕುಪ್ಪಂ ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಅದು ಚಂಗಲ್ ಪಟ್ಟು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪೊನ್ನೇರಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅವನ ತಂದೆ ಪರಾಶರಗೋತ್ರದ ಆಪಸ್ತಂಬ ಸೂತ್ರದ ಯಜುಃಶಾಖೆಗೆ ಸೇರಿದ ಪೆದತಿಮ್ಮರಸ; ತಾಯಿ ಲಕುಲೀಶಮ್ಮ. ಪೆದತಿಮ್ಮರಸನ ತಂದೆ ರಾಮಮಂತ್ರಿ, ತಾತ ಭಾವಯ್ಯ, ಮುತ್ತಾತ ಸಿಂಗಯ್ಯ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಜನನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೇ ಶತಮಾನ ಪ್ರಥಮ ದಶಕ; ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೫೬೦ರ ಆಸುಪಾಸಿನವರೆಗೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದನು. ಅವನ ತಂದೆಯೂ ಪೂರ್ವಜರೂ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಘನವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಪೆದ (=ಹಿರಿಯ) ತಿಮ್ಮರಸನು ರಾಯಸದ ಹುದ್ದೆಯಲ್ಲಿದ್ದನು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸಂಬಂಧಿಕರಲ್ಲಿ ತಿಮ್ಮಮಂತ್ರಿ, ಶೂರ, ಭಾಸ್ಕರ (=ಬಾಚರಸ), ಭಾವಯ್ಯ ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪಂದಿರು, ಚೆನ್ನಮಾಂಬಾ ಎಂಬ ಸೋದರತ್ತೆ, ಪ್ರತಾಪಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಅವಳ ಪತಿ, ವೀರಮ್ಮ ಎಂಬ ಪತ್ನಿ, ಬಾಚರಸನ ಹೆಂಡತಿ ಅಮ್ಮಾಜಮ್ಮ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಗ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಲಿಂಗಾಲಯ್ಯ, ಆಕಪ್ಪ, ಎಂಬ ಪುತ್ರರು, ಅಚ್ಯುತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಕಾಮಾಂಬಿಕಾ ಎಂಬ ಪುತ್ರಿಯರು ಇದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಗೋಪಮ್ಮ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ, ಆಗಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಶಿಷ್ಯೆಯೂ ಇದ್ದಳು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ವಿಜಯನಗರದ ಸಣ್ಣ ಅಧಿಕಾರದ ಹುದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದು ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ದಕ್ಷತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮಾಂಡಲಿಕನಾಗಿ ಕೊಂಡವೀಡು ಪ್ರಾಂತವನ್ನು ಆಳಿದನು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಧುರಂಧರ ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಗಳಿಸಿದನು. ಅವನು ಅಚ್ಯುತರಾಯ, ಅಳಿಯರಾಮರಾಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೋದರ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿಯ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತ್ಯಾದರಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರಿದನು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡವೀಡು ಪ್ರಾಂತವು ರಾಜಕೀಯ, ರಾಜತಾಂತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಲಷ್ಕರಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ವಿಜಯನಗರದ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಹಲವಾರು ರೆಡ್ಡಿ ನಾಯಕರನ್ನು ರಾಮಪ್ಪನು ನಿರ್ಮೂಲಮಾಡಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಿಷ್ಕಂಟಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದನು; ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೪ರಿಂದ ತನ್ನ ಕೊನೆಗಾಲದವರೆಗೆ ಅದರ ಆಳರಸನಾಗಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದನು. ಅವನು ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷನಾಗಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಗಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಘನವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದನು. ಪ್ರಭು ಅಚ್ಯುತರಾಯನಿಗೆ ತಾನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಹೊಸ ವೀಣೆಯನ್ನು ಅಚ್ಯುತೇಂದ್ರಮೇಲವೀಣಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಿಸಿದನು. ವೆಂಕಟಾದ್ರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಂತೆ ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ೧೫೫೦ರ ಆಗಸ್ಟ್ ೨೧ರಂದು ಸಂಪನ್ನಗೊಳಿಸಿದನು. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉನ್ನತಾಧಿಕಾರಿಗಳು ಬಹುತೇಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಪೂರ್ವಜರೂ ತಂದೆ, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪಂದಿರೂ ಸೇರಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರಾಮರಾಯನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಇಳಿಮುಖವಾದವು. ಆಗ ಇದ್ದ ಇಬ್ಬರೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾಧಿಕಾರಿಗಳೆಂದರೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಮಭಟ್ಟಯ್ಯ.

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಜೀವಿತದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರದ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಳೆದನು. ಹೀಗೆ, ಈಗಿನ ಮೈಸೂರು ನಗರದ ಸಮೀಪದ ಹದಿನಾರು (=ಹಡದಣ?), ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೂದಿಹಾಳು ಮತ್ತು ಹೊನ್ನವಳ್ಳಿ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಗಣಿಕಾರ, ಪಾರುಪತ್ಯಗಾರ ಎಂಬ ಹುದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಆರಗವೇಂಠೆಯ ವಿಜಯನಗರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನೂ ಅವನ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಆಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ಅವನ ಕೈಕೆಳಗಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಮಾಡಿದ ದಾನಧರ್ಮಗಳೂ ಕಾಮಗಾರಿಗಳೂ ಅಪಾರ. ಇವನ್ನು ಹಲವಾರು ಕನ್ನಡಶಾಸನಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಲೋಕೋಪಕಾರಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆದುಬರುತ್ತಿವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತನ್ನ ಪ್ರಭುವರ್ಗದ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬವರ್ಗದ ವಿವಿಧ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಪುಣ್ಯವಾಗಲೆಂದು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕೆರೆ-ಬಾವಿಗಳು, ಅಗ್ರಹಾರಗಳು, ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು, ದತ್ತಿಗಳು, ಸುಂಕ-ರಿಯಾಯಿತಿಗಳು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು :

೧. ಕೆರೆ-ಬಾವಿಗಳು: ಗೋಪಿನಾಥ, ಅಚ್ಯುತಮ್ಮ, ಬಾಚರಸ, ರಾಮ, ಆಕ, ಅಮ್ಮ, ವೀರ, ಅಚ್ಯುತೇಂದ್ರ, ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ, ಪಿನಲಕ್ಕ, ಚಿನತಿಪ್ಪ, ಪೆದಲಕ್ಕ, ಕಾಮ, ಆಕ—ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳ 'ಸಮುದ್ರ'ಗಳು, ಲಿಂಗಾಲಯ, ವೆಂಕಟಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳ ತಟಾಕಗಳು; ಎಲ್ಲ ಅಗ್ರಹಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಯಾಣಿಗಳು

೨. ಅಗ್ರಹಾರಗಳು : ಚಿಕ್ಕಗಂಡಸಿ, ಪೆದತಿಮ್ಮಾಪುರ, ಚಿನ್ನತಿಮ್ಮಾಪುರ, ಅಚ್ಯುತಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ಅಗ್ರಹಾರಗಳು ಮತ್ತು ನಾನಾಗೋತ್ರಗಳ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಹಳ್ಳಿಗಳ ದಾನಗಳು, ಚೆನ್ನಮಾಂಬ ಮತ್ತು ಪ್ರತಾಪಯಲ್ಲರಿಂದ ಕೊಂಡವೀಡು ಅಗ್ರಹಾರ

೩. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು : ಪೆದತಿಮ್ಮಾಪುರದಲ್ಲಿ ಗೋಪೀನಾಥ, ತ್ರಿಕೂಟಾಚಲದ ಶಿವದೇವಾಲಯ ಮತ್ತು ಬಾಚೇಶ್ವರ, ಅಮ್ಮೇಶ್ವರ, ಕೃಷ್ಣೇಶ್ವರ ಎಂಬ ಶಿವಲಿಂಗಗಳ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮತ್ತು ಕಾಶೀವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯಗಳು, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ದೇವಾಲಯ, ಕೊಂಡವೀಡು ದುರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಮಾಂಬ ಮತ್ತು ಪ್ರತಾಪಯಲ್ಲರಿಂದ ಪರ್ವತನಾಥ ದೇವಾಲಯ, ವೀರಭದ್ರದೇವಸ್ಥಾನ

೪. ತಿರುಮಲದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರನಿಗೂ ತಿರುಪತಿಯ ಗೋವಿಂದರಾಜನಿಗೂ ಬೇಲೂರು ಚೆನ್ನಕೇಶವನಿಗೂ ದತ್ತಿಗಳು

೫. ಬೂದಿಹಾಳಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾತ್ರಿಯಂದು ಮದುವೆಯ ಮತ್ತಿತರ ಸುಂಕಗಳಿಂದ ವಿನಾಯಿತಿ

೬. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಕೈಕೆಳಗಿನ ಅಧಿಕಾರಿ ಮಾದಪ್ಪಯ್ಯನಿಂದ ಅರಮನೆಗೆ ಬರಬೇಕಾದ ಸುಂಕಗಳನ್ನು ಹದಿನಾರುಸೀಮೆಯ ಹಳೆಯ ಮೋಡಹಳ್ಳಿಗ್ರಾಮದ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೇವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುವಂತೆ ಏರ್ಪಾಡು ಇತ್ಯಾದಿ

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ರಾಜಶಿಲ್ಪಿ, ವಾಸ್ತುವಿಚಕ್ಷಣ. ಆಳಿಯ ರಾಮರಾಯನ ರತ್ನಕೂಟ ಎಂಬ ಅತ್ಯಂತ ವೈಭವಪೂರ್ಣ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಸಭಾ, ಕ್ರೀಡಾಭವನ ಮುಂತಾದ ಉಪಭವನಗಳೂ ಸೇರಿದ್ದವು.

೬. ಶಿವಯೋಗಿಯ ಶಿವಸಂಗೀತ

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ದಕ್ಷಿಣದ ಅಂಚು, ಚಿಲುಕವಾಡಿಯ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಶಂಭುಲಿಂಗನ ಬೆಟ್ಟ, ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಗುಹೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಶಿವನಾದ ಶಂಭುಲಿಂಗನ ಪ್ರಸನ್ನ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ, ಶಿವನು ಭಸ್ಮೋದ್ಧೂಳಿತನಾಗಿ, ಸರ್ಪಭೂಷಣನಾಗಿ, ಬಿಲ್ವದ್ರೋಣಪುಷ್ಪಗಳಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತ ಸ್ಮಿತದವನನಾಗಿ, ನಾದಮಯನಾಗಿ ಅನುಗ್ರಹಭಾವದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ, ವರದಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯಾಘ್ರಾಸನ, ಅದರ ಮೇಲೆ ದೇಶಿಕೇಂದ್ರನಾದ ಶಿವಯೋಗಿಯೊಬ್ಬನು ಪದ್ಮಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮತ್ರಿಪುಂಡ್ರ-ಜ್ಞಾನ ಭಕ್ತಿವೈರಾಗ್ಯಗಳ ಸಂಕೇತ; ಮೂರು ವಿಧದ ತಾಪಗಳನ್ನು ಮೂರು ಈಷಣಗಳನ್ನು, ಎಲ್ಲ ಕಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿ ಮಾಡಿದುದರ ಸಂಕೇತ. ಕೊರಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಮಾಲೆ, ಎಡಭುಜವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ರುದ್ರ ವೀಣೆಯ ಸೋರೆ ಬರುಡೆಯ ಮೊದಲನೆಯ ತುಂಬ; ಎಡಪಾದವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ ಕೆಳಗಿನ ಎರಡನೆಯ ತುಂಬ. ಕಕುಭದಿಂದ ಮೂರು ಅಂಗುಲ ಬಿಟ್ಟು ಬಲ ತೋರುಬೆರಳು ಮಧ್ಯದ ಬೆರಳು ತಂತಿಯನ್ನು ತಾನವಿತಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಎಡ ತೋರುಬೆರಳು ಮಧ್ಯದಬೆರಳುಗಳು ಏಕರಾಗಮೇಲ ವೀಣಾ ದಂಡದ ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲಿನಂತೆ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿವೆ. ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗಸುಧೆಯು ಸಹಸ್ರಾರದಿಂದ ಇಳಿದು ಸಹಸ್ರ ಸಹಸ್ರಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಸಹಸ್ರನಾಡಿಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಿದೆ. ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿಯ ಆಹತನಾದವು ಪ್ರಣವದಂತೆ ಝೇಂಕರಿಸುತ್ತಿದೆ. ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣವವೇ ಶಬಲಿತವಾಗಿ, ಸಪ್ತಸ್ವರ ಮಂಡಲವಾಗಿ ವೀಣಾ ದಂಡದಲ್ಲಿ ಒಲಿದು, ನಲಿದು, ಉಲಿಯುತ್ತಿದೆ. ಹೃದಯಗಹ್ವರದ ದಹರದಲ್ಲಿ ಅನಾಹತನಾದವು ಅವ್ಯಕ್ತಪ್ರಣವವಾಗಿ ಧ್ಯಾನೈಕಗೋಚರವಾಗಿ, ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸೋಹಂ, ಸೋಹಂ, ಹಂಸೋಹಂ ಎಂದು ಏಕತಾನವಾಗಿದೆ. ಯೋಗದೇಹದ ರಹಸ್ಯ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದಶವಿಧನಾದಗಳು ಉದಯಿಸಿ, ಅಸ್ತಮಿಸಿ, ಉದಯಿಸಿ ಮಹಾಶೂನ್ಯದೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಯೋಗಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯು 'ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ತದಾನಂದಂ ಅದ್ವಿತೀಯಮುಪಾಸ್ಮಹೇ' ಎಂದಾಗಿದೆ.

ಯೋಗಿಯು ಶಿವಭಾವದ ಅದ್ವೈತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಲು ಮತ್ತೊಂದು ಅದ್ವಯಭಾವವು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದೆ: ರುದ್ರವೀಣೆ-ಯೋಗದೇಹಗಳಲ್ಲಿ ಅಭೇದ, ಯೋಗಿಯಲ್ಲಿ-ಆತ್ಮನಲ್ಲಿ ಅಭೇದ, ಆಹತನಾದ-ಅನಾಹತನಾದಗಳಲ್ಲಿ

ಅಭೇದ. ರುದ್ರವೀಣೆಯ ಏಳು ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಹದಿನಾರು ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣದ ರಾಗರಸವು ತರಂಗಿಣಿಯಾಗಿದೆ. ಯೋಗದೇಹದ ಒಳಗಿನ ವಜ್ರದಂಡದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ಮಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಳು ಮುಖ್ಯನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣವಾದ ಕುಂಡಲಿನಿಯ ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯಿಂದ ಶಿವಯೋಗದ ಹದಿನಾರು ಚಕ್ರಗಳನ್ನೂ ತ್ರಿಪುಟಿಯ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಿಗಳನ್ನೂ ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಸಹಸ್ರಾರಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಿಜಾನಂದರಸವು ತರಂಗಿಣಿಯಾಗಿದೆ. ಸಹಸ್ರಾರಮಧ್ಯದ ಶಿವಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಅಮೃತರಸಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಗದೇಹವೆಲ್ಲ ತೊಯ್ದು ಹೋಗಿದೆ. ವೀಣೆಯ ಕಾಯವಾಗಿ ತ್ರಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತದೃಷ್ಟಿ ; ಅವುಗಳು ಅಲುಗದಂತೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಎರಡು ಬಿರಡೆಗಳು. ಶಿವಯೋಗದ ಹದಿನಾರು ಚಕ್ರಗಳು ಹದಿನಾರು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಸೋಪಾನಗಳು . . .

ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸೊಡರಿನ ನಿಶ್ಚಲ ಕುಡಿ ಕತ್ತಲನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತಿದೆ . . . .

ಶಂಕರಾಭರಣದ ತಾನಗಳು ತಾರಕ್ಕೇರಿ ಅತಿತಾರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿವೆ. ಬೆಳಕು, ಬಣ್ಣ, ನಾದ, ಶ್ರುತಿ ಎಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿ ಬಿಂದುವಿನೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿವೆ. ಶಿವಮಂತ್ರದ ಪ್ರಣವವು ಬೆಳಕಾಗಿ ಕೋರೈಸುತ್ತಿದೆ. ಹವಳದ ಬಳ್ಳಿಯಂತೆ, ಮಿಂಚಿನ ಮಾಲೆಯಂತೆ ಮಿಸುನಿಯ ರವೆಯಂತೆ, ರನ್ನದೀವಿಗೆ, ತಾರಾಮಂಡಲ ಜಾಲ—ಇವೆಲ್ಲ ತ್ರಿಕೂಟಮಧ್ಯದ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಳೆ ಹೊಳೆದು ಅಡಗುತ್ತಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಮುದ್ರಘೋಷ, ಭೇರಿ, ಮೇಘ, ಮುರಜ, ಕಹಳೆ, ಶಂಖ, ಘಂಟೆ, ಕೊಳಲು, ವೀಣೆ, ಗೆಜ್ಜೆ, ದುಂಬಿ ಇವುಗಳ ನಾದಕೋಲಾಹಲವು ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಅಡಗುತ್ತಿದೆ . . .

ಪ್ರಣವವು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ, ಬೆಳಕು, ಕತ್ತಲೆ, ಸೂರ್ಯಮಂಡಲ, ಚಂದ್ರಮಂಡಲ, ನಕ್ಷತ್ರ ಮಂಡಲ, ಸಕಲ ಭುವನ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳು ಮಹಾ ಶೂನ್ಯದಾಗಸದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಹೋಗಿ ಎಲ್ಲ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದವು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿದೆ . . .

ಯಾರಿವನು ವೀಣಾಯೋಗಿ, ಶಿವಯೋಗಿ ?

ಇವನು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ. ಗಾಳಿಪುರದ ಪ್ರಭುವಾಗಿದ್ದರೂ ಶಿವಯೋಗೈಕ ನಿರತ ನಾಗಿ ಜ್ಞಾನ ಭಕ್ತಿ ವೈರಾಗ್ಯಗಳ ತ್ರಿಮಕೂಟ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಮಿಂದವನು; ಭೋಗದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ ಮಡದಿಯು ಶಿವಜಂಗಮನಿಗೆ ತಂಗಳನ್ನಿಕ್ಕಿದುದನ್ನು ಹೇಸಿ ಕ್ಷಾತ್ರದ ರಾಜಸವು ಅಡಗಿ ಸತ್ತ್ವವು ತುಂಬಿ ಬಂದಿರಲು ಗುರು ನಿರಾಭಾರಿ ದೇಶಿಕನ ಆಣತಿಯಂತೆ ಶಂಭುಲಿಂಗ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ ಬಂದವನು; ಅಲ್ಲಿ ಶಿವಯೋಗದಿಂದ ಶಿವಭಾವವನ್ನು ತಳೆದವನು; ವೇದ, ಆಗಮ, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಸ್ಮೃತಿ, ಭುವನಜ್ಞಾನ, ತರ್ಕ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಯೋಗ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ಸಂಗೀತಾದಿ ಸಕಲಶಾಸ್ತ್ರ ಕೋವಿದ, ಸಚ್ಛಾಸ್ತ್ರಕಾರ, ಷಟ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರ; ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ, ಅರುವತ್ತು

ಮೂರು ಪುರಾತನ ತ್ರಿವಿಧಿಗಳು, ಪರಮಾನುಭವ ಬೋಧೆ, ಪರಮಾರ್ಥಗೀತೆ, ಅನುಭವಸಾರ ಮತ್ತು ಪರಮಾರ್ಥ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಗಳೆಂಬ ಆರು ಮೋಕ್ಷ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳುಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಬೋಧಿಸಿದ ಆಚಾರ್ಯ; ಸಿದ್ಧರಿ, ದರ್ಶನಸಾರ, ಆತ್ಮತರ್ಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಮತ್ತು ತಾರಾವಲೀ ಎಂಬ ಪ್ರೌಢ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಮಹಾಪಂಡಿತ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಕೈವಲ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಭಾವಗಂಗೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಸಿದ ಮಹಾಭಕ್ತ, ವಿರಕ್ತ, ಲೋಕರಲ್ಲಿ ಅನುಕಂಪಶೀಲ.

ಇವನೇ ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ.

ಅವನ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯೆಂಬ ಕೋಶವು ಇಹಲೋಕ ಪರಲೋಕಗಳ ನಡುವಣ ಸೇತುವೆ. ನಿತ್ಯ-ಅನಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಸತ್ಯ-ಅನೃತಗಳನ್ನು ಪ್ರಮೆ-ಭ್ರಮೆ ಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತಿಳಿದು, ನುಡಿದು ನಡೆಯಲು ಬೇಕಾಗುವ ವಿವೇಕವನ್ನು ಅವರವರ ರುಚಿಗೆ, ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೀಡುವ ಚಿಂತಾಮಣಿ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತದ ವರ್ಣನೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು.

ಎಂದೇ ಇಲ್ಲಿ ಅದರದೊಂದು ಇಣುಕು ನೋಟ.

*　　　*　　　*

೧. ಮುನ್ನುಡಿ

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಕರ್ತೃವು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ. ಗ್ರಂಥಾದಿ, ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕರಣದ ಸಮಾಪ್ತಿ ವಾಕ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಇದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜ ಗುಣದೇವ, ನಿಜಗುಣಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಳ್ಳ ವಚನಕಾರರೇ ಇವನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಗ್ರಂಥದ ರಚನಾ ಕಾಲವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನ ಅಥವಾ ಮುಂಚೆ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ತಪ್ಪಿ ಅದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಅಥವಾ ೧೬ನೆಯ ಶತ ಮಾನದ್ದು ಎಂಬ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು, ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನವೆಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಗೀಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಕರ್ತೃಕಾಲ ವಿಷ ಯಕವಾದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಅದರ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. (ಇದು ಅಚ್ಚಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ) ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂತಃಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಿಂದ ಈ ಅಧಿಕರಣವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಯಿ ತೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಶೈವ- ಅಥವಾ ವೀರಶೈವ-ಮತದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಲೇಖಕ. ಆತನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಬೀರಿತ್ತು. ಅದು ರಚಿತವಾದ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಎರಡು ಅನುವಾದಗಳು ಸಿದ್ಧವಾದವು : ಶಿವಪ್ರಕಾಶ

ಸ್ವಾಮಿಯು ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ವೇದಾಂತ ಚೂಡಾಮಣಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ತಮಿಳಿನ ಆವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಶಾಂತೇಶ್ವರನು ಮರಾಠಿಯ ಓವೀ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೃಸಿಂಹಸೂರಿಯು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿತಂತ್ರಸಾರವೆಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷಾನುವಾದವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನು. ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಳಲೆ ನಂಜರಾಜಯ್ಯನ ಮಗ ಲಿಂಗರಾಜಯ್ಯನು ಲಿಂಗರಾಜೀಯವೆಂಬ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ ವಿವರಣವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಪ್ರಥಮ ಪರಿಚ್ಛೇದವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ತೃತೀಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಎಫ್. ಕಿಟ್ಟೆಲನು ಇದರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣದ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಅನುವಾದಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪ ತಾತ್ಪರ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ (ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಮೂರುಸಾವಿರ ಮಠದ ಪ್ರಕಟನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಉಪಲಬ್ಧ ಮುಖ್ಯ ಮುದ್ರಣಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳು ಬಳಸದಿರುವ ಹಲವು ಬೇರೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಆಕರಗಳನ್ನೂ ಅದರ ಮರಾಠೀ ಹಾಗೂ ಆಂಗ್ಲಾನುವಾದಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣ ಮಾತ್ರದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನ ವಿಜ್ಞಾನದ ತತ್ತ್ವ. ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ರೂಢಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಯಥಾಮತಿ ತಯಾರಿಸಿ ಆಂಗ್ಲಾನುವಾದ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಆಂಗ್ಲಪೀಠಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಅಚ್ಚಿಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶವು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಮೂರುಬಾರಿ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಂಡು ಉಪಬೃಂಹಿತವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲಾಂಶವು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಶದ ರಚನೆಯ ಕಾಲವು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೫೦ರಷ್ಟಾಗಿರುವುದು ಸಂಭವ ಎಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲೆಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶದ ಸ್ಥೂಲವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನ ವಿಜ್ಞಾನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಮತಾಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯೂ ದೊರೆತು ಪೂರ್ಣ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆಯು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದರ ಮೂಲಾಂಶವು ಯಾವುದು, ಅದರ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ವರ್ಣನೆ

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಕೆಲವು ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಆರುಸಾವಿರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಮಾಣದ ಗದ್ಯವೆಂದೂ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ೭೬೩ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಅದರ ವಿವಿಧ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳು ನಿಯತವಾಗಿ ಇದ್ದು ಗ್ರಂಥಸಂಖ್ಯೆಯೂ ವಿಷಯ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು

ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮಹಾಕವಿತಾಪ್ರಬಂಧ, ಸಚ್ಛಾಸ್ತ್ರ, ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗ್ರಹ, ಪ್ರಕರಣ, ವಿಶ್ವವಿಷಯಂಗಳ ಸುಕ್ಕಿತಿ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆದಿದೆ. ವಿಶ್ವಕೋಶ ಅಥವಾ ಕೋಶ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವುದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಕರಣ, ಪರಿಚ್ಛೇದ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಒಳವಿಭಾಗಗಳನ್ನು 'ವಿಷಯ'ಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದೆ. 'ಬೆಳುಗನ್ನಡಮಾದ ವಚನ ರಚನೆಗಳಿಂ' 'ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತಮಲ್ಲದ ಸಾರತರಮಾದ ಸತ್ಯಾರ್ಥಂಗಳನೇ' ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ಸ್ಮೃತಿಪುರಾಣೇತಿಹಾಸ ಪುರಾತನೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾರದಿಂ ದನುಭವಿಗಳಹದೆನಿಪಂತೆ' 'ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ ಎಂಬ ಸಲ್ಪ ಪೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು' ನಿರ್ಮಿಸಿರು ವುದಾಗಿ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉಪಲಬ್ಧ ವಿಷಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೬೮೦ರಿಂದ ೭೬೩ರವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಪ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪ, ವಿಭಾಗ ವೈವಿಧ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈ ಸಂಖ್ಯಾಭೇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಹಲವು ಮುದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಡನೆ ಏಕರೂಪವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಂಥಕಾರನೇ ಗ್ರಂಥದ ವಿಷಯ ವಿಭಾಗ, ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯ ವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣವು ಜಂಬೂದ್ವೀಪ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೩೫ ವಿಷಯಗಳಿವೆ. ಭಾರತ ವರ್ಷವೆಂಬ ಗ್ರಂಥಾಂಶ ದಲ್ಲಿ ರಸಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಶೃಂಗಾರರಸ ವಿಷಯಕವಾದ ರತ್ಯಾತ್ಮಕ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ನಾಯಕ, ನಾಯಕೀ, ನಾಯಕೀವಿಶೇಷ, ಸಖಿ, ಆಲಿಂಗನಚುಂಬನಾದಿಗಳು; ಕಲಾಸ್ಥಾನ ಗಳು, ದಂತನಖಕ್ಷತಾದಿಗಳು, ರತಿಚತುರರು ಮತ್ತು ದಶಕಾಮಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ : ೧. ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಮ ೨. ದಶವಿಧನಾದಗಳು ೩. ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿಸ್ಥಾನ ಮುಂತಾದ ಗಾನಶಾಸ್ತ್ರ ೪. ಸ್ವರಕಾಲಧ್ವನಿನಕ್ಷತ್ರಾದಿಗಳು ೫. ಸ್ವರದಿಂ ಶ್ರುತಿ ಸಮುತ್ಪತ್ತಿ ೬. ಶ್ರುತಿಗಮಕ-ದೇಶೀಗಮಕಗಳು ೭. ರಾಗೋತ್ಪತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಾಮಾದಿಗಳು ೮. ರಾಗಜಾತಿಗಳು ೯. ರಾಗಾಂಗ(ಭಾಷಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ)ಗಳು ೧೦. ಮೂವ ತ್ತೆರಡು ರಾಗಂಗಳು (ಮೂವತ್ತಾರು ರಾಗಂಗಳು) ೧೧. ಶುದ್ಧಮಿಶ್ರ (ಮಿತ್ರ) ಸಂಕೀರ್ಣ ರಾಗಂಗಳು ೧೨. ಕೆಲವು ಮಿಶ್ರ (ಮಿತ್ರ)ರಾಗಂಗಳು ೧೩. ಗಾನವೈಖರಿ, ೧೪. ವಾದ್ಯಭೇದ ಗಳು, ೧೫. ತಂತ್ರೀವಾದ್ಯಗಳು ೧೬. ಗಾಯಕಿಯರು, ೧೭. ಮರ್ದಳೆ ಆವುಜಕಾರರು, ೧೮. ತಾಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ೧೯. ತಾಳಭೇದಂಗಳು ಮತ್ತು ೨೦. ನೃತ್ತಭೇದಂಗಳು.

೩. ವಿವೇಚನೆ

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಶ್ವಕೋಶವೆಂದು ವರ್ಣಿಸು

ವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ವಕೋಶ ಅಥವಾ ಕೋಶ ಎಂದು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕರೆದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ 'ಭಾರತವರ್ಷ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ನಂತರ 'ಷಟ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳು' ಎಂಬುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರಕರಣಾಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಇರುವ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿವೆಯೆಂದು ಮೇಲೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವ, ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗ್ರಂಥಾಂಶವನ್ನು ವಿಶ್ವಕೋಶವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ ಎಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ದೇಶ, ವರ್ಣನೆ, ವಿವರಣೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ವಿವೇಚನೆಗಳಿಲ್ಲ; ಕೇವಲ ಹೆಸರುಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರಮು, ಕ್ರೀಡಾಭಿರಾಮಂ, ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ, ವೈಭೋಗಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನ, ವರ್ಣರತ್ನಾಕರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಗದ್ಯ ಕವಿತಾ ಪ್ರಬಂಧ, ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗ್ರಹ, ಪ್ರಕರಣ ಗ್ರಂಥ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳೇ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ಗ್ರಂಥಾಂಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

೩.೧ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳು ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತ್ಯಾದಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ದಶವಿಧ ನಾದಗಳು. ಗ್ರಂಥದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯ ವಿಷಯವಾದ ಶೈವ ದರ್ಶನದೊಡನೆ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅಧಿಕರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲೆಂದು ಇವು ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಇವು ಸಾಂಖ್ಯ-ಯೋಗ ಪ್ರತಿಪಾದಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ; ತ್ರಿಗುಣ-ತ್ರ್ಯಕ್ಷರ-ತ್ರಿನಾಡಿ-ಸೋಮಸೂರ್ಯಾಗ್ನಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಣವದಿಂದ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ; ಬದಲು, ನಾದಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರಾತ್ಮಕವಾದ ನಿರ್ವಚನವು ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಣವದಿಂದ ಸ್ವರವೇ ಮೊದಲಾದ ದಶನಾದಗಳು, ಈ ಸ್ವರವು ತ್ರಿವಿಧ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾರುತೋದ್ಗತಿಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಮೂರುಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯದಲ್ಲ ; ಅಲ್ಲಿ ಸಗುಣ ಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಆಹತನಾದವು ಶ್ರುತ್ಯಾದಿದ್ವಾರಾ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಾಗಿ ಶಬಲಿತವಾಗಿ ಗೇಯ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಕರಂಜಕವೂ ಭವಭಂಜಕವೂ ಆದ ಸಗುಣೋಪಾಸನೆಗೆ ಮಾರ್ಗವಾಗುತ್ತದೆ; ನಿರ್ಗುಣಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಅನಾಹತ ನಾದವು ಯೋಗಿಹೃದ್ಧ್ಯಾನೈಕ ಗೋಚರವಾಗಿ, ಗುರೋಪದಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗಮಾತ್ರದಿಂದ ಭವಭಂಜಕವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಾದವು ಜನಿಸಿ ಊರ್ಧ್ವಮುಖವಾಗಿ ನಡೆದು ನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಾಗ ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ವಿವಕ್ಷಮಾಣವಾದ ಆತ್ಮವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ, ಮನಸ್ಸು ದೇಹಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅಗ್ನಿಶಿಖೆಯನ್ನು ಹೊಡೆದೆಬ್ಬಿಸಿ, ಅದು ಮಾರುತವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ, ಮಾರುತವು ಚಿತ್ತದೊಡನೆ ಮೇಲುಮುಖವಾಗಿ ಚಲಿಸಿದಾಗ ನಾದವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾಂಖ್ಯ

ದರ್ಶನದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಆಯುರ್ವೇದ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು (ಪ್ರಣವಸಾರವಾದ) ಗಾಯತ್ರೀಮಂತ್ರದಿಂದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅರ್ವಾಚೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ತ್ಯಾಗರಾಜನು 'ಪ್ರಣವ ನಾದಮು ಸಪ್ತಸ್ವರ ಮುಲೈ ಬರಗ' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೩.೨ ದಶವಿಧನಾದಗಳನ್ನು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯೇ ಕೈವಲ್ಯಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ('ಪಡೆದು ಜಪಿಸಿ ನೋಡಿ ಕೇಳಿ,' 'ಕೋಗಿಲೆ ದನಿದೋರು' ಎಂಬ ಹಾಡುಗಳು) ಹಾಗೂ ಪರಮಾರ್ಥ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಷಣ್ಮುಖೀ ಮುದ್ರಾಪ್ರತ್ಯಯ ಪ್ರಕಾರ, ಭೂಮಿಗಳೇಕತ್ವ, ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಬ ಅಧಿಕರಣಗಳು) ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ; ಹಠಯೋಗ ಪ್ರದೀಪಿಕೆ, ನಾದಬಿಂದೂಪನಿಷತ್ತು, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ತಂತ್ರ, ಹಂಸೋಪನಿಷತ್ತು ಮುಂತಾದ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗಿಯು ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರಧಾರಣಾದಿ ಯೋಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾದಾನುಸಂಧಾನನಿರತನಾಗಿರು ವಾಗ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುವ ಈ ನಾದವಿಧಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಿವಿಧ ಭೂಮಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥಗಳು ಮತಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಕರ ನಿರ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಬೆರಸುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅಥವಾ ಸಾಧಕನ ಕರ್ಮ, ವಾಸನಾ, ಅನುಸಂಧಾನ ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಅನುಭವ ಭೇದಗಳು ಉಂಟಾಗುವುದ ರಿಂದ ಇಂತಹ ಗ್ರಥನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಉಂಟಾಗಬಹುದು.

'ಹೃದಯ ಕಂಠ ಶಿರಸ್ಸೆಂಬ ಸ್ಥಾನತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮದಿಂ ಮಧುರ ಮಂದ್ರತಾರವೆಂಬ ಸ್ವರಭೇದಾತ್ಮಕತ್ವಮಂ ಪಡೆವುತ್ತ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪಾರಸ್ಪರ್ಯವು ತಪ್ಪಾಗಿದೆ. 'ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯ (-ಮಧುರ?) ತಾರ' ಎಂದಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಸ್ಥಾನ ಗಳನ್ನೂ ನಾದ ವಿಧಗಳನ್ನೂ ನಾಭಿ (ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ), ಹೃತ್ (ಸೂಕ್ಷ್ಮ), ಕಂಠ (ಪುಷ್ಟ), ಮೂರ್ಧ (ಅಪುಷ್ಟ), ಆಸ್ಯ (ಕೃತ್ರಿಮ) ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿದೆ.

೩.೩ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಪರಶಿವನ ಸದ್ಯೋಜಾತಾದಿ ಪಂಚಮುಖಗಳನ್ನೂ ಈಶ್ವರ, ನಿರಂಗ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಎರಡನ್ನೂ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳ ಜನನಸ್ಥಾನಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡನ್ನು ಶೈವಾಗಮಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ನನ್ನ ಅಲ್ಪಾಭ್ಯಾಸ ದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ, ಆದರ ಬದಲು ಈಶ್ವರವು (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ) ಈಶಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿರಂಗವೆಂಬುದು ನಿರಾಕಾರ ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯ ವಾಚಕ. ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಏಳು ಮುಖಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಲೆಳಸುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾಗೌರವವೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನೂ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆರು ಪುರುಷರಾಗಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಸದ್ಯೋಜಾತಾದಿ ಪಂಚವಕ್ತ್ರ ಗಳಿಂದಲೂ ಗಿರಿಜಾಮುಖದಿಂದಲೂ ಹೇಳಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜನ 'ಸದ್ಯೋಜಾತಾದಿ ಪಂಚ ವಕ್ತ್ರಜ ಸರಿಗಮಪಧನಿ ವರಸಪ್ತಸ್ವರವಿದ್ಯಾಲೋಲಂ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯ

ಬೇಕು. 'ಸ್ವಕಪೋಲ ಕಲ್ಪಿತಮಲ್ಲದ ಸಾರತರ ಸತ್ಯಾರ್ಥಂಗಳನೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ' ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಗೆ ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿಗೆ ಆಕರವು ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಶೈವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧಕರು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಜನನ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕಂಠ, ಶಿರಸ್ಸು, ನಾಸಿಕ, ಹೃದಯ, ಮುಖ, ತಾಲುಗೆ, ಪೂರ್ವಾಂಗಗಳೆಂದು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಿವಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ ವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆ, ಭರತಭಾಷ್ಯ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಧ್ವನ್ಯುತ್ಪಾದಕ ಶಾರೀರೋಪಕರಣಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಈ ಉತ್ಪತ್ತಿಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ.

೩.೪ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಗೆ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜನಕಾಲ (—ಉದಯ ಕಾಲ ?), ಅನುಕರಣಧ್ವನಿ (—ವಕ್ತೃಜಂತು), ನಕ್ಷತ್ರ ತಿಥಿ, ಋಷಿ, ಅಧಿದೇವತೆ, ವರ್ಣ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ರಸ, ವಿವಿಧ ಫಲಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವು ಸ್ವರಮೂರ್ತೀಕರಣಕ್ಕೆ, ಅವುಗಳ ಸಗುಣೋಪಾಸನೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮ ನಾಥನು 'ಸ್ವರಮೂಲಪಟ್ಟು, ಕಾಲಮುಲು, ತಿಥಿ ನಕ್ಷತ್ರಮುಲು, ಯೋಗಮುಲು, ಜಾತಿ ಭೇದಮುಲು, ಸ್ವಜಾತಿಸ್ವರಮುಲು' ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ಭರತ ಭಾಷ್ಯ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ ಸಾರೋದ್ಧಾರ, ಸಂಗೀತರಾಜ, ಶಿವ ತತ್ತ್ವರತ್ನಾಕರ, ಕೋಹಲನುತಂ, ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ, ಗೀತಾಲಂಕಾರ, ಸ್ವರಚೂಡಾ ಮಣಿ, ಔಮಾಪತಂ ಮುಂತಾದ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರೋಪಾಧಿಗಳಿಗಿಂತ ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶವು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ.

೩.೫ ಭರತ, ದತ್ತಿಲ, ಮತಂಗ, ಕೋಹಲ, ನಾನ್ಯದೇವ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಪಾರ್ಶ್ವ ದೇವಾದಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಶ್ರುತಿಯಿಂದ ಸ್ವರವು ಸಮುದ್ಭವವಾಯಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿ ಆಚಾರ್ಯರೂ ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು, ಎರಡನೆಯವರು ಶ್ರುತಿಯ ಮನೋ-ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಗುಣ-ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಗೇಯ ರೂಢಿಯ ಸ್ವರದ ಪ್ರಮಾಣ ಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಲೆಳಸುತ್ತಾರೆ. ಮತಂಗಮುನಿಯು ಶ್ರುತಿ-ಸ್ವರ ಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ, ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಆರು ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪೈಕಿ ಪರಿಣಾಮವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಶ್ರುತಿ-ಸ್ವರ ಎಂಬ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಜನಕ-ಜನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಗಳು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಸಮುತ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದಿದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರದಿಂದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಹೀಗಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ನಾದಾಂತಾ (ಗಹ್ವರೀ), ನಿಷ್ಕಲಾ, ಗೂಢಾ ಮುಂತಾದ ಶ್ರುತಿನಾಮಗಳು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಮಧ್ಯ

ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಕೊಡುವ ಶ್ರುತಿನಾಮಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದ್ದು ಲಿಪಿಕಾರರ ಲೇಖನ ಪ್ರಮಾದ ದಿಂದ ಜನಿಸಿರಬಹುದಾದ ಅಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಸಿಂಹ ಭೂಪಾಲನ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿಯೂ, ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ ಸಾರೋದ್ಧಾರ, ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯ, ಅಭಿನವಭರತಸಾರಸಂಗ್ರಹ, ಅನೂಪಸಂಗೀತವಿಲಾಸ, ಶ್ರೀ ತತ್ತ್ವನಿಧಿ(ಸ್ವರಚೂಡಾಮಣಿ)ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪಾಠಾಂತರಗಳೊಡನೆ ದೊರೆಯು ತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಗೆ ಆಕರವು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರವೇ.

೩.೬ ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸುಖವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ವರಕಂಪನಕ್ಕೆ ಗಮಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪಿತ, ಲೀನ ಇತ್ಯಾದಿ ಏಳು ಸ್ಥೂಲ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ಇವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹತ್ತು ಮತ್ತು ಹದಿನೈದು ಭೇದಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ— ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ—ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಗಮಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಏಳು ಗಮಕಗಳು ; ಹಾಗೆಯೇ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿ ಗಮಕಗಳು ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಾಂತಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಶ್ರುತಿ ಗಮಕಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ; ಇವುಗಳನ್ನೇ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಸ್ವರಗಮಕಗಳನ್ನು ದೇಶೀಗಮಕಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಪ್ರತಿಕಾರರ ಪ್ರಮಾದಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಕಾಲದೇಶ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದಾದಂತಹವು ; ಈ ಶ್ರುತಿಗಮಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋ ಜನವು—ಇದ್ದರೆ—ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ ; ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಸ್ವರ ಗಮಕಗಳನ್ನು ಸ್ವರಸ್ಥವಾದ ಶ್ರುತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಮಾಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ಶ್ರುತಿಗಮಕಗಳ ಪ್ರಯೋಜನದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಂಪಿತಾದಿ ಸ್ವರಗಮಕಗಳು ಏಳು ಬಗೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೂಲಗ್ರಂಥವು 'ಸಪ್ತಧಾ' ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿ ದ್ದಾನೆ ; ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಅದು 'ಸಪ್ತದ' ಎಂಬ ಗಮಕ ಭೇದವಾಗಿ ಉಳಿದು ಕೊಂಡಿದೆ !

೩.೭ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಗೀತವು ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ಗಮಕಗಳಿಂದ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನು ತ್ತದೆ; ಇವು ಅವಿನಾಭಾವವುಳ್ಳ ಅಥವಾ ಇತರೇತರಾಶ್ರಯವಾಗಿರುವ ನಾದದ್ರವ್ಯಗಳು ; ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಪೃಥಗ್ ದ್ರವ್ಯಗಳಲ್ಲ; ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಣವನಾದ-ಸ್ವರ–ಶ್ರುತಿ–ಗಮಕ–ಗೀತ ಎಂಬ ಉತ್ತರೋತ್ತರಕ್ರಮದ ನಿರೂಪಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಈ ಗೀತಕ್ಕೆ ಆರು ಲಕ್ಷಣಗಳು : ಸ್ವರ, ಸುಸ್ವರ, ಸುರಾಗ, ಮಧುರ, ಅಕ್ಷರ, ಅಲಂಕಾರ; ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ-ಸುಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ಭೇದವೋ ತಿಳಿಯದು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವೆರಡೂ 'ಸುರಾಗ' ದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಅಂತೂ, ಗೀತದ ಸ್ವರ, ಸುಸ್ವರ ಎಂಬವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಈಗ ಸುರಾಗವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ

ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಾಮಾದಿಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ತೊಡಗಿರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಮಧುರ, ಅಕ್ಷರ, ಅಲಂಕಾರ (ಇವು ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಹತ್ತು ಗೀತಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು) ಇವುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ, ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯದು 'ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥ'(ಕೈಲಾಸವಾಸಿ?)ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಹೇಳುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ಗಾನರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಮಾಣ ಭೂತ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಸ್ವರಮೇಲ ಕಲಾನಿಧಿ, ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಂಜರೀ, ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ, ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿ, ರಾಗವಿಬೋಧ, ಮುಂತಾ ದವುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಲೀನಗೊಂಡಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತವೆ. ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರವು ಈ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತದೆ (ಆಗಲೂ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಮರ್ತ್ಯಲೋಕವ್ಯವಹಾರವಿರಲಿಲ್ಲ). ಆದರೆ ಸಪ್ತಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪರಂಪರೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಮುಖ್ಯತೆ ಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ಗ್ರಾಮಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ಧ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದಂ ತಾಗಿದೆ ; ಈ ಗ್ರಾಮದ ಜನ್ಯವೆಂದು ನೂರೆಂಟು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕೃತವಾದ ಹದಿನೆಂಟು ಜಾತಿ ಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣಿಸಿ, ಜಾತಿಯು ರಾಗಕ್ಕೆ ಜನಕಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದುದಾಗಿ ಹೇಳು ತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಜನ್ಯವಾದ ಏಳರ ಬದಲು ಐದನ್ನೂ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮಜನ್ಯವಾದ ಹನ್ನೊಂದರ ಬದಲು ಹತ್ತನ್ನೂ ಮಾತ್ರ (ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ) ಹೇಳಿ (ಈ ಹೆಸರುಗಳು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಆಕರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಕೃತಗೊಂಡಿವೆ : ಉದಾ. ಷಡ್ಜೋದೀಚ್ಯವಾ–ಷಡ್ಜದಿವ್ಯಾವತಿ, ಗಾಂಧಾರೋದೀಚ್ಯವಾ–ಗಾಂಧಾರಿ, ದಿವ್ಯಾವತಿ, ಪಂಚಮೀ+ ಆಂಧ್ರಿ-ಪಂಚಮೇಂದ್ರಿ, ಕಾರ್ಮಾರವೀ-ಕರ್ಮವ್ಯಭಿಚಾರಿ, ಕೈಶಿಕೀ-ಕೌಶಿಕೆ) ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಗಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಸಂಗತವಾಗಿದೆ.

೩.೮ 'ರಾಗಜಾತಿಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಿಂತ 'ಗ್ರಾಮರಾಗಜಾತಿಗಳು' ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶದ ಪಾಠವು ತುಂಬಾ ಅಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ; ಲೋಪ, ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ : (i) ಆಕರ ಭೂತವಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧ (೭), ಭಿನ್ನ (೫), ಗೌಡ (೩), ವೇಸರ (=ರಾಗ) (೮), ಸಾಧಾರಿತ (೭) ಎಂಬ ಐದೇ ಗ್ರಾಮರಾಗವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ೩೦ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ 'ಉಪರಾಗ' ಎಂಬ ಜಾತಿಯು ಗ್ರಾಮರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ

ಬಾಹಿರವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರರಾಗಸಮಚ್ಚಯ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ವೇಸರ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಿತ ವರ್ಗಗಳನ್ನು (ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಎಂಟು ಮತ್ತು ಏಳು ರಾಗಗಳಿದ್ದುದರಿಂದ) ಅಷ್ಟಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಸಪ್ತಸಾಧಾರಣ ಎಂದು ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ತಿದ್ದಿಕೊಂಡಿದೆ; ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲದ ಉಪರಾಗಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳೆಂದೇ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. (ii) ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳ ಜಾತಿಪಂಚಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಮೂವತ್ತು, ಉಪರಾಗಗಳು ಎಂಟು—ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೆಂಟುರಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೋಧಿಸಿದರೆ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ೬. ಭಿನ್ನ ೪. ಗೌಡ ೩. ಅಷ್ಟಸಾಧಾರಣ ೮. ಸಪ್ತಸಾಧಾರಣ ೭. ಉಪಾಂಗ (!ಉಪ) ೬ ಎಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂವತ್ತಾರನ್ನು (!ಮೂವತ್ತುನಾಲ್ಕನ್ನು) ಹೇಳಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕಾರರ ಅಥವಾ 'ಷಡಕ್ಷರ-ಷಡಾಮ್ನಾಯ-ಷಟ್ಸ್ಥಲ-ಷಡಧ್ವಸೇವ್ಯಂಗಳಾದ ಷಡ್ರಾಗಜಾತಿಗಳಿಂ ಷಟ್‌ತ್ರಿಂಶತ್‌ತತ್ತ್ವಾತ್ಮಕಂಗಳಾದ ಮೂವತ್ತಾರು ರಾಗಮೂರ್ತಿಂಗಳುದಿಸಿದವು' ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವು ಕಾರಣವಿರಬಹುದೆ ? (iii) ಷಾಡವವೆಂದರೆ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿರುವುದು. ಎಂಟು-ಏಳು-ಆರು ಎಂಬ ಅನುಕ್ರಮದ ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಷಾಡವಗಳಲ್ಲದ ಉಪರಾಗಗಳನ್ನು ಷಟ್‌ಸ್ವರ ಜಾತೀಯಗಳೆಂದು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತಿದೆ. (iv) ರಾಗನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ವಿಭಜನೆ, ಶುದ್ಧಕಠಿನಪಾಠಗಳನ್ನು ಅಶುದ್ಧಸುಲಭ ಪಾಠಗಳಿಂದ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವುದು. ನೆರೆಹೊರೆಯ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಥವಾ ಕೊನೆಯ ಪದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು, ಇಡೀ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಲೋಪಗೊಳಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಾ ಲೇಖನಪ್ರಮಾದಜನ್ಯಗಳಾದ ಏರುಪೇರುಗಳಾಗಿವೆ. (v) ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂವತ್ತು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶವು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ.

೩.೯ 'ರಾಗಾಂಗಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ ಮತ್ತು ಉಪಾಂಗವೆಂಬ 'ಚತುರ್ವಿಧಾಂಗದಿಂ ನೂರಾರು ರಾಗಂ ಜನಿಸಿದವು' ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಇದೇ ದೀರ್ಘತಮವಾದ ಭಾಗ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪದವಿಚ್ಛೇದ, ಅಕ್ಷರಸ್ಖಾಲಿತ್ಯ, ಲೋಪ ಮುಂತಾದ ಲೇಖನ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಮಾದಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿವೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(i) ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿವೆ; ಆದರೆ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿ ರಾಗಾಂಗಾದಿ ಚತುರ್ವಿಧ ವರ್ಗೀಕರಣವಿಲ್ಲ. ರಾಗಗಳೂ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿವೆ.

(ii) ರಾಗಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ ಎಂಬ ದೇಶೀರಾಗ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ

ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಜಾತಿಯ ರಾಗಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಟ್ಟಿವೆ.

	ರಾಗಾಂಗ	ಭಾಷಾಂಗ	ಕ್ರಿಯಾಂಗ	ಉಪಾಂಗ	ಒಟ್ಟು
ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರ	೨೦	೪೭	೩	೩೧	೧೦೧
ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ	೨೧	೨೦	೧೫	೩೦	೮೬
ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ	೨೦	೩೪	೨೨	*೩೦	**೧೦೬

* 'ಕೋಳಾಹಳದ ಉಪಾಂಗಗಳು' ಮತ್ತು 'ಚತುರ್ವಿಧಾಂಗದಿಂ' ಎಂಬ ಪದಸಮುಚ್ಚಯಗಳ ನಡುವೆ ಅಜ್ಞಾತರಾಗವೊಂದರ ಎರಡು ಉಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಅದು ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ೨೮ ಉಪಾಂಗರಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ದೊರೆತಿವೆ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ೧೦೬(**) ಎಂಬ ಮೊತ್ತವಿದ್ದರೂ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದು ೧೦೪ ಮಾತ್ರ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ೧೦೮ ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

(iii) ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಗದ ಪರಸ್ಪರತೆಯು ಆಂಶಿಕವಾಗಿದೆ. ರಾಗಾಂಗಾದಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜಾತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಭಿನ್ನರಾಗಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಉದಾ : ದಿವಿ, ನಾಗದಿನಿ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಶುದ್ಧಾಹರಿ, ಶುದ್ಧವಾಹಿನಿ, ಕನರಿಕಿ, ಗಂಧಿಕಾಮೋದಿ, ವಸಂತ ಬಂಗಾಳ, ಸಿಂಧುವರಾಳಿ, ಕನ್ನಡವರಾಳಿ, ಗೋರಿ, ರಾಮಕರ್ನಿ. ಆದುದರಿಂದ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಈವರೆಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಲ್ಲದ, ಬಹುಶಃ ೧೪-೧೫ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿರಬಹುದು. ದೇಶನಾಮಕ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ, ಕನ್ನಡ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಲಿದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಆಕರವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಥವಾ ಕನ್ನಡಿಗನಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ.

(iv) ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ 'ಈ ಪ್ರಕಾರದಿಂ ಗ್ರಾಮ, ಜಾತಿ, ಲಿಂಗವೆಂಬ ತ್ರಿವಿಧದಿಂದಾದ ನೂರೈವತ್ತೇಳು ರಾಗಂಗಳು ಪರಾಮರ್ಶಗ್ಯೆದು' ಎಂಬ ಅಂತ್ಯವಾಕ್ಯವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ (೩.೭)ರಲ್ಲಿ ರಾಡೋತ್ಪತ್ತಿಲಕ್ಷಣ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿರುವ ಹದಿನೈದು ಜಾತಿಗಳನ್ನು ರಾಗಗಳೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಕರೆದಿದೆಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು ೩೬, ಜಾತಿಗಳು ೧೫, ರಾಗಾಂಗಾದಿ ಚತುಷ್ಟಯ ೧೦೬ ; ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ೧೫೭ ಎಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸಬಹುದು. (೩.೭)ರ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಗ್ರಾಮಾದಿಗಳು' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಆದಿಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಜಾತಿಗಳೆಂದು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

(v) ಉಪಾಂಗರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶವಾಚಕ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಎನ್ನಿಸಿದ

ನಾಲ್ಕು ವರಾಳಿಗಳು, ನಾಲ್ಕು ಘೂರ್ಜರಿಗಳು, ಏಳು ಗೌಳಗಳು ಮತ್ತು ಎರಡು ತೋಡಿಗಳು ಮಾತೃಕಪ್ರಾಯವಾದ ಒಂದೇ ಸ್ವನಾಮಕರಾಗದ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಪ್ರಭೇದಗಳೆಂದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದರೂ, ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಉಪಾಂಗಗಳೆಂದೇ ಮೊದ ಮೊದಲು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರೂ ಅವು ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಸ್ವರಸಂಪದ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನವರ್ಗೀಕರಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು.

(vii)(೩.೮)ರ 'ಉಪಾಂಗಗಳು' ಎಂಬುದು ಅಪಪಾಠವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ದ್ವಿರುಕ್ತಿದೋಷವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

೩.೧೦ ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶವು ಎರಡು ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಅಥವಾ ಮೂವತ್ತಾರು ರಾಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಾಳಗ, ಮಲಹರಿ ಲಲಿತೆ ಮತ್ತೆ ದೇವಗುಪ್ತಿ ಎಂಬ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾರಂಗ, ಬಿಲಹರಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮತ್ತು ಸಾವೇರಿ ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರೀ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿಂಧು, ರಾಮಕ್ರೀ ಎಂಬ ಎರಡು ರಾಗಗಳಾಗಿ ಪಠಿಸಿದೆ. ಅಠಾಣ, ತೋಡಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಎಂಬ ಅಧಿಕ ರಾಗಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಾರಂಗ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಸಿಂಧುಗಳ ಪ್ರಥಮದರ್ಶನವು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ (ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ) ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ ; ಅಠಾಣಾ, ಬಿಲಹರಿಗಳು ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಂಶವು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನೇಳು-ಹದಿನೆಂಟು ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳೆಂಬ ಒಂದು ರಾಗಸಮುಚ್ಚಯವು ಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ರಾಗಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರಬಹುದು ; ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪುರಂದರದಾಸ ಮತ್ತು ಕನಕದಾಸರು ಹೇಳಿರುವ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶದಲ್ಲಿವೆ. ಇದನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಬಸವಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೩.೧೧ 'ಶುದ್ಧಮಿಶ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣರಾಗಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬ ಭಾಗವು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಕೆಲವು ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಿರಬಹುದು ; ಅದರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಅಂಕುರಸ್ಥಾಯಿ, ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾಯಿ, ಮೂರ್ಛನಾಸ್ಥಾಯಿ, ಚೌಕ, ಖೇಚರೀಸ್ಥಾಯಿ, ರವಸಂಗತಿ, ಮುಕ್ತಾಯಗಳೆಂಬ ಸಪ್ತಾವಸ್ಥೆಗಳು ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಹಾಡಿನಲ್ಲಾಗಲಿ (?) ರಾಗವು ಹೊಂದುವ ವಿವಧ ಹಂತಗಳು. ರಾಗವು ಮೊದಲು ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಿ, ಜೀವಸ್ವರದ(-ಗಳ-)ಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ, ತನಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆ('ಸ್ಕೇಲ್')ಯಿಂದ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯಭಾವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ,

ನಂತರ ವಿವಿಧ ಜೀವಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಳಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರಾಗಭಾವಗಳನ್ನು ನವಿರಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವ ಹಂತಗಳನ್ನು ಇವು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಾಗಲಿ, ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯೋಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅನ್ಯದ್ರಾವಿಡಭಾಷಾ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಇವು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಸ್ಥಾಪನಾ, ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ(ಆಯಿತ್ತ), ರಾಗವರ್ಧನೀ (ಯೆಡುಪು), ವಿದಾರೀ, ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಿ(ಮಕರಿಣಿ)ಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಇವು ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿಯೂ ಪುಷ್ಟರೂಪದಲ್ಲಿ (ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ) ಸಂಗೀತಸುಧಾ, ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಅಂಕುರ ಸ್ಥಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಆಕರವು ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಸ್ವಸಮಯ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವರಗಳ ಕ್ರಮವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ ಸಂಯೋಗದಿಂದ (permutation-combination) ಪ್ರಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗರ್ಭಾಂಗವೆಂದು ಕರೆದು ಇದರಿಂದ ಅಸಂಖ್ಯರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಈ ಶಬ್ದವು ಅಪರಿಚಿತ. ಗಣಿತ ಪ್ರಸ್ತಾರ ದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನು ಪಂಡರೀಕ ವಿಟ್ಠಲನು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ಜೀವಿತಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದನೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪುಂಸ್ತ್ರೀರಾಗಗಳ (ಅಥವಾ ಪಾಠಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪುಂಸ್ತ್ರೀನಪುಂಸಕ ಹಾಗೂ ದಾಸೀರಾಗಗಳ) ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ (೩.೧೦)ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ೩೨ (ಅಥವಾ ೩೬) ರಾಗಗಳನ್ನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರ ಮತ್ತು ಬಸವಪುರಾಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ತ್ರೀಪುನ್ನಪುಂಸಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಪಂಡರೀಕ ವಿಟ್ಠಲನು ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪುಂಸ್ತ್ರೀಪುತ್ರ (ರಾಗ-ರಾಗಿಣೀ-ಪುತ್ರ) ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವರಾಜ, ನಾರದರು ಪುಂಸ್ತ್ರೀಪುತ್ರಸ್ನುಷಾರಾಗಗಳ ಪರಿವಾರಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಆದರೆ ದಾಸೀರಾಗಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

೩.೧೨ 'ಮಿತ್ರರಾಗಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ('ಮಿಶ್ರ' ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವೂ ಉಂಟು) (ಬಹುಶಃ) ಭಾವಸಾದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಭಾವಸಾಮೀಪ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದೆ. ('ಮಿಶ್ರ' ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ—ಈಗ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ—ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಬೆರಕೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸೂಚನೆಯು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸಂತಭೈರವಿ, ಶಾಂತಮಲ(?ಬಿಲ-)ಹರಿ, ಮುಖಾರಿ ಎಂಬ ಮೂರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ನಾಮಮೈತ್ರಿಯೊಂದೇ ಆಧಾರವಾಗಿರುವಂತೆ

ಕಾಣುತ್ತದೆ : ನಾಟಿ, ಆ ಹರಿನಾಟಿ, ಸಾಳಗನಾಟಿ, ಹಮ್ಮೀರ ನಾಟಿ, ಗುಜ್ಜರ ನಾಟಿಗಳು ಪಂಚವಿಧನಾಟಿಗಳು (ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಿಯೊಡನೆ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ), 'ಸೌರಾಷ್ಟ್ರಗೌಳ ಮಾಳವಗೌಳ, ಕೇತಾರಗೌಳ, ಛಾಯಾಗೌಳ, ಕನ್ನಡಗೌಳ, ವಸಂತಗೌಳ, ಪ್ರತಾಪಗೌಳ, ಮೋಹನಗೌಳವೆಂಬಷ್ಟಗೌಳಗಳೇ ಸಾಳಗದ ಮಿತ್ರರಾಗಂಗಳು' (ಇಲ್ಲಿ ಸಾಳಗದೊಡನೆ ನಾಮಮೈತ್ರಿಯಿಲ್ಲ); ಬೌಳಿಯ ಮಿತ್ರರಾಗವಾದ ಮೇಚಬೌಳಿಯೂ ಕಾಂಬೋದಿಯ ಮಿತ್ರರಾಗವಾದ ಗುಮ್ಮಕಾಂಬೋದಿಯೂ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳುಳ್ಳ ಒಂದೇ ರಾಗ ; ಶೋಕ ವರಾಳಿ, ವಸಂತವರಾಳಿ, ಜೊನಿ(ನೆ)ಗವರಾಳಿ, ಪಂತುವರಾಳಿ, ಪ್ರತಾಪವರಾಳಿ, ಲಕ್ಷಣ ವರಾಳಿ (?) ನಾಗವರಾಳಿ ಎಂಬ ಸಪ್ತವರಾಳಿಗಳಿಗೆ, ವರಾಳಿಯೊಡನೆ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶದಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಏಕರೂಪವಾದ ಸಾಧಾರಣ ಆಧಾರವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ-ಛಾಯಾಲಗ-ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವೊಂದನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಛಾಯಾಲಗ ವೆಂದರೆ ಬೇರೆ ರಾಗವೊಂದರ ಛಾಯೆಯು ಬೆರಕೆಯಾಗಿರುವುದು; ಇದನ್ನೇ ವಿವೇಕಚಿಂತಾ ಮಣಿಯು ಮಿಶ್ರ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಸಂಭವ. ಹೀಗಿದ್ದರೆ (೩.೧೨)ರ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಿತ್ರ' ಎಂಬ ಪಾಠವೇ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಗ್ರಾಮ-ಜಾತಿ-ಅಂಗ-ಬತ್ತೀಸ-ಮಿತ್ರ ಎಂಬ ರಾಗಸಾಮಸ್ತ್ಯಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ-ಮಿಶ್ರ-ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಿತ್ರಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ, ಮೇಳ, ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಾದ ವೈಸದೃಶ್ಯವೇ ಇದೆ.

೩.೧೩ 'ಗಾನವೈಖರಿ' ಎಂಬ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ :

(i) ಗ್ರಾಮ ಪದ್ಧತಿಯು ಮರೆಯಾಗಿ ಮೇಳಪದ್ಧತಿಯು ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ನಿಜ ಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಗ್ರಾಮವರ್ಜ್ಯಂಗಳ ತೊರೆದು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದ 'ಜನ್ಯ ಜನಕಂಗಳಂ ಬಳ್ಳಿಗೊಳಸಿ ಕಂಡು' ಎಂಬುದು, ಮೇಳವನ್ನು ಜನಕವೆಂದೂ ರಾಗವನ್ನು ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಪುರುಷರಾಗವನ್ನು ಜನಕವೆಂದೂ ಸ್ತ್ರೀರಾಗಗಳನ್ನೂ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಹೇಳು ವುದಿಲ್ಲ.

(ii) ಕಾವುಳ (>ಖಾಹುಲ) ಬೊಂಬಾಳ (<ಬೊಂಬಲ), ನಾರಾಟ, ಮಿಶ್ರಿತಗಳು ಶಾರೀರವಿಧಗಳು, ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯವಲ್ಲ ; ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿಯ ನಾಲ್ಕು ಕಂಠಗುಣ ವಿಧ ಗಳು ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಲಿಸಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾದಿ, ಸಂವಾದಿ, ಅನುವಾದಿ, ವಿವಾದಿಗಳು.

(iii) ಈ ಶಾರೀರ ವಿಧಗಳನ್ನೂ ಬಜಾವಣೆಯನ್ನೂ 'ಗಾನ' ವೈಖರಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದು ವಿಷಯ ವ್ಯಯಧಿಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

(iv) ನಾದಾವತಿ, ನಂದಾವತಿ, ಭದ್ರಾವತಿಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಏಳಾ ಪ್ರಬಂಧ ವಿಧಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ ; ಇವನ್ನೂ ಭೋಗಾವತಿ, ವಿನಯಾವತಿಗಳನ್ನೂ ಆಲಾಪದ-ಪದಕ್ರಮವೆಂದಿರುವುದು ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ಧವಾಗಿದೆ.

(v) ದರು (ನಾಟಕದ ಹಾಡು), ಪದ (ಗಾಂಧರ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಾಡು), ವಿಕೃತಿ (?) ವಿಂದಾಣ(ವಿಜ್ಞಾನ)?ವೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧದಂಡಿಯು (ಸ್ಥಾಯಿ, ಆರೋಹೀ, ಅವರೋಹೀ ಸಂಚಾರೀ ಅಥವಾ ಆಲಾಪ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗಿಂತ) ಬೇರೆಯಾದ ಆಯಾಮ ವಾಗಿದೆ.

(vi) ರಂಗು (ರಂಗ ?), ರಕ್ತಿ, ರೀತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗಾನ-ವಾದನ ಪ್ರಸ್ತುತ ತಂತ್ರಗಳು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ.

(vii) ಕಂಪಿತಾದಿ ಸ್ವರದೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು (ಶುದ್ಧ ಪಾಠದೊಡನೆ) ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯಕದೋಷಗಳೆಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೩.೧೪ 'ವಾದ್ಯಭೇದಗಳು' ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ತತ, ಸುಷಿರ, ಅನದ್ಧ, ಘನ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆ ; ಪಂಚಮಹಾವಾದ್ಯಗಳು ರಾಜಲಾಂಛನವಾಗಿ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಜಿಸಲ್ಪಡು ತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಜವಂಶಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಜಲಾಂಛನ ವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಶಾಸನಗಳು, ವಾತೂಲಾಗಮ, ಭರತ ಸಂಗ್ರಹ, ರಾಮಚರಿತ ಮಾನಸ, ರಾಜತರಂಗಿಣಿ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಈ ಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತವೆ. ದಶವಾದ್ಯಗಳೂ ಅವುಗಳ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳೂ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನೂ ಇದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ.

೩.೧೫ ತಂತ್ರೀವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಪಾಠದೋಷಗಳನ್ನುಳ್ಳ ೩೩ ವೀಣಾನಾಮಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ; ಹಸ್ತಪಾಠದಲ್ಲಿ ೨೨ ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರ ಮತ್ತು ಬಸವಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಒಳ ಗೊಂಡ ೪೨ ವೀಣಾಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿರುವ ಹಲವು ವೀಣೆಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಿರಬಹುದು.

ದುಕ್ಕಡಿ ಮುಂತಾದ ಪಂಚರೀತಿ 'ಅನುಗಂತ'ಗಳನ್ನೂ, ಜಾತಿ ಮುಖ್ಯ (ಮುಖಿ) ಬೈಸಣಿಗಿ ಮುಂತಾದ 'ತರ'ಗಳನ್ನೂ, ಬಿರಟೆ, ಚಕ್ಕು ಇತ್ಯಾದಿ ಆರು ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. 'ಆಯಾ ರಾಗಾನುಗುಣ್ಯಮಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿ'

ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳು ಇಂಗಿತಗೊಂಡಿವೆ : (i) ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸ್ವರಮೇಳವೆಂಬ ಹೆಸರು. (ii) ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಇಯತ್ತೆಯಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವೀಣಾಮೇಳವೆಂಬ ಹೆಸರು. (iii) ಆಯಾ ರಾಗವು ಬಳಸುವ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉತ್ಪಾದಿಸುವಂತೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳ ನ್ನಿಡುವ. ಒಂದು ರಾಗದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯ ವಾದ ಏಕರಾಗಮೇಳವೀಣಾ ಎಂಬ ತತ್ಕಾಲ ಶಾಸ್ತ್ರ-ರೂಢಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಶುದ್ಧ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಬದಲು (ಷಡ್ಜ ಪಂಚಮಗಳಿಗೆ?) ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂಬ ಆಧುನಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಪ್ರಥಮ ಸೂಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಗ್ರಾಮ ಪದ್ಧತಿಯು ಮೇಳಪದ್ಧತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟುದರ ವಿಕಾಸ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಗಂತ, ತರ, ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಹೇಳು ವುದಿಲ್ಲ.

೩.೧೬ ಗಾಯಕಿಯರು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯು ಅದರಡಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ಆಳಾಪಿಸಿಕೇಳುವ ಭಾಸುರತರ ವಾಸವಿಲಾಸಿಗಳಿಂ' ಎಂಬುದರೊಡನೆ ಸಂಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯ ಕೊಳಲು(ವಾಂಶ >ವಾಸ)ಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೂ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದೆ. 'ಪ್ರಮಾಣಿನ' ಎಂಬುದು ಮುಖರಂಧ್ರ ಮತ್ತು ತಾರ ರಂಧ್ರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಅಂಗುಲಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಮಾಣ ವನ್ನು ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕ ಸಂಕೇತನಾಮಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕಗಳಿಂದ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ, ಅಷ್ಟಭಾಷಾಕವಿ ಚಂದ್ರ ಶೇಖರ (ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ) ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಗ(ವೈಭೋಗಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ)ರವರು ಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹದಿಮೂರು, ಹದಿನೈದು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳು ಅಂಗುಲಗಳ ಅಂತರವಿರುವ ವಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅನುಪಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಲಾಪ, ಕಾಲಾಪ ಮುಂತಾದ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಾಲ್ಕು ತೆರಗಳನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಉಲ್ಲೇಖಿ ಸುವುದಿಲ್ಲ.

೩.೧೭ 'ಮರ್ದಳೆ-ಆವುಜಕಾರರು' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಾಂಶದಲ್ಲಿ ವಿಷಯಸಾಂಕರ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮರ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಆವುಜಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳು ; ತ್ರ್ಯಂಕ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅಂಕ್ಯ(ತೊಡೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟು ನುಡಿಸುವುದು)ದ ಅಪಪಾಠ : ಅಂಕ್ಯ, ಆಲಿಂಗ್ಯ (ತಬ್ಬಿ ಹಿಡಿದು ನುಡಿಸುವುದು), ಊರ್ಧ್ವಕ (ಶಬ್ದಿಸುವ ಚರ್ಮಮುಖವು ಮೇಲು ಮುಖವಾ ಗಿರುವುದು)—ಈ ಮೂರನ್ನೂ ತ್ರಿಪುಷ್ಕರಗಳೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆವುಜವು ಸ್ಕಂಧಾವುಜ (>ಕಂದಾವುಜ = ಹುಡುಕ್ಕಾ), ಅಡ್ಡಾವುಜ (=ದೇಶೀಪಟಹ), ಕುಡುಪಾವುಜ (ಕೋಲಿನಿಂದ ಹೊಡೆದು ನುಡಿಸುವ ಆವುಜ), ಪಕ್ಷಾವುಜ (=ಪಖಾವಜ =ಪಟ್ಟಾವುಜ) ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯಿದೆ ; ಶುದ್ಧ, ಸಾಳಗ, ಸಂಕೀರ್ಣ,

ಠವಣೆಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಮೃದಂಗವಿಧಗಳಲ್ಲ, ಮೃದಂಗವಾದನ ವಿಧಾನಗಳು ; ವಾದಕ, ಮುಖರಿ, ಪ್ರತಿಮುಖರೀ ಮತ್ತು ಭಾಂಡಿಕನೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಮಾರ್ದಂಗಿಕರನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಟ್ಠಲನು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಠವಣೆಗನೆಂಬುದು ವಾದಕನ ಪ್ರತಿನಾಮ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಠವಣಾಂಗಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆವುಜಭೇದಗಳನ್ನು ಸುಧಾಕಲಶನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕತ್ತರ (<ಕರ್ತರೀ), ಬೊಟ್ಟಲಗ ಮುಂತಾದ ೮೮ ಹಸ್ತಪಾಟಗಳನ್ನು (ಕೈಯಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಮಮುಖವನ್ನು ಹೊಡೆಯುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಶಬ್ದವಿಶೇಷ ಗಳು) ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಠವಣಾಂಗಗಳು, ಹಸ್ತಪಾಟಗಳು ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಅವನೂ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯೂ ಆನದ್ಧ-ಘನವಾದ್ಯಗಳನ್ನು (ತಾಳದ ಹೊರತು) ಹೆಸರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದಿರುವುದು ಒಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ.

೩.೧೮ 'ತಾಳಪ್ರಕ್ರಿಯೆ' ಎಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

(i) ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ, ಭೂರಿನಾದವುಳ್ಳ ಕೈತಾಳವು ಶಿವಾತ್ಮಕವಾದುದು, ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ, ಅಲ್ಪನಾದವುಳ್ಳದ್ದು ಶಕ್ತ್ಯಾತ್ಮಕ. ಇವೆರಡರ ಸಂಘಾತದಿಂದ ನಾದವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ—ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಇದನ್ನು ಶೈವಮತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತೀ/ಗೌರೀಮಯ ಗಳೆಂದು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಇದು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ.

(ii) ಎರಡೂ ತಾಳಗಳ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸಂಘಾತವು ನಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಶಿವ ; ಇದರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ದ್ರುತ (ಧ್ರುವ !) ನಾಲ್ಕೂವರೆ ಮಾತ್ರಾ ಪ್ರಮಾಣವು ವಿರಾಮಮಾತ್ರೆ ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರವಿರುದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಅಣು(-ನು)ದ್ರುತ ಹಾಗೂ ನಿಃಶಬ್ದ(ಕಾಕಪಾದ)ಗಳನ್ನು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಹೇಳು ವುದಿಲ್ಲ.

(iii) ತಾಳವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ/ತಾಳೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅತೀತ, ಅನಾಗತ, ವರ್ತಮಾನಕಾಲ ಇವುಗಳ ಕ್ರಿಯಾಕಾರವು (?) ಅನೇಕವಾಗುವುದು ಕಾರಣ ಎಂಬುದೂ ಅಸಂಗತ ; ಇವು ಮೂರು ತಾಳಗ್ರಹಗಳು (ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲ = ಸಮಗ್ರಹ?).

(iv) ಗೋಪತಿಪ್ಪೇಂದ್ರನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅಚ್ಯುತರಾಯ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದ ಕವಿಗಳು ಬೆಳೆಸಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ತಾಳದಶ ಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಸಮಕಾಲೀನ ರೂಢಿಯ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಿದೆ. ಇದು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

೩.೧೯ ತಾಳಭೇದಗಳು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ನೂರೊಂದು/ನೂರೆಂಟು ತಾಳ ಗಳಲ್ಲಿ ೫೪/೬೪ರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹಲವು ಅಪಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ, ಸೂಳಾದಿ, ಮಾರ್ಗ, ದೇಶೀ

ತಾಳ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ (ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳದೆ) ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನೂರೊಂದು/ನೂರೆಂಟು ತಾಳಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ; ಆದರೆ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಲವು ತಾಳಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳು ಅನ್ಯತ್ರ ಅನುಪಲಬ್ಧವಾಗಿವೆ. ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ, ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರ, ಸಂಗೀತ ಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತಮಕರಂದ, ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ, ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯ, ಭರತಾರ್ಣವ, ತಾಲಕಲಾವಿಲಾಸ, ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ತಾಳ ನಾಮಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಡನೆ ಪಾರಸ್ಪರ್ಯವಿದೆ.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಭಂಗ, ಉಪಭಂಗ, ವಿಭಂಗ, ವಿತಾಳ, ಶುದ್ಧ, ಅನು— ಎಂಬ ಆರು ತಾಳ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರನ್ನು ಭರತಮತಂಗನಾನ್ಯದೇವಾದಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಉರುಪ, ಮರ್ಮ, ಸಂಕರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಹಲವು ಭೇದಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ನೂರೊಂದು/ನೂರೆಂಟು ತಾಳಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಂಗಾದಿ 'ಆರು ವರ್ಗಸಂಖ್ಯಾಭೇದ'ಗಳನ್ನು 'ಭರತಶಾಸ್ತ್ರ (=ನರ್ತನ) ಪರಿಣತರಪ್ಪ ತಾಳಧಾರಿ'ಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಬೇರೆಡೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸೂಳಾದಿ-ಮಾರ್ಗ-ದೇಶೀ ತಾಳಗಳನ್ನು ಗೀತಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಭಂಗಾದಿಷಟ್ಕವನ್ನು ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಅರ್ಥವೆ ? ಈ ವಾಕ್ಯವು ಗೀತವಾದ್ಯಗಳೆಂಬ ತೂರ್ಯದ್ವಯಕ್ಕೂ ನೃತ್ತವೆಂಬ ಮೂರನೆಯ ತೂರ್ಯಕ್ಕೂ—ತಾಳವು ಉಭಯ ಸಾಧಾರಣವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ತಾಳಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ತಾಳವೆಂಬ ಘನವಾದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದರಿಂದ—ಸೇತುಬಂಧವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ.

೩.೨೦ ನೃತ್ತಭೇದಗಳು ಎಂಬ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ಕೊನೆಯ ವಿಷಯವು ತುಂಬಾ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೋಪಯುಕ್ತವಾದ, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದ ರಸ, ಭಾವ, ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯಗಳೆಂಬ 'ಚತುರ್ವಿಧ ಪ್ರಬಂಧಾಂಗ'ವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ; ಮುಖ-ಮುಖರಸ-ಹಾವ, ದೃಷ್ಟಿ-ನೇತ್ರ ವಿಲಾಸ-ಭಾವ, ಪದ-ವಿನ್ಯಾಸ-ವಿಲಾಸ, ಹಸ್ತ-?-?, ಭ್ರೂಕ್ಷೇಪ-ವಿಭ್ರಮ ಎಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ಮೋಹನಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಿದೆ. ರಸಮೀಮಾಂಸಾಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಭಾವಹಾವಾದಿ ಹದಿನೆಂಟು (ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತು) ಶೃಂಗಾರಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾ. ವಿಶ್ವನಾಥನ ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರಯಶೋಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು 'ರಸಾಭಿಜ್ಞಾನಯೋಗ್ಯತ್ವಂ ಭಾವ ಇತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ' ಎಂದೂ ಹಾವವನ್ನು 'ಈಷದ್ ದೃಷ್ಟವಿಕಾರಃ ಸ್ಯಾದ್ ಭಾವೋ ಹಾವಃ ಪ್ರಕೀರ್ತ್ಯತೇ' ಎಂದೂ

ವಿಲಾಸವನ್ನು 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕೋ ವಿಕಾರಃ ಸ್ಯಾದ್ ವಿಲಾಸೋ ದಯಿತೇಕ್ಷಣೇ' ಎಂದೂ ವಿಭ್ರಮ ವನ್ನು 'ವಿಭ್ರಮಸ್ತ್ವರಯಾ ಕಾಲೇ ಭೂಷಾಸ್ಥಾನವಿಪರ್ಯಯಃ' ಎಂದೂ ಲಕ್ಷಿಸಿದೆ.

ಈ ಭಾಗದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು ವಿವಿಧ ನರ್ತನಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ತೋರಿ ರಂಜಿಸುವ ದಶವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ : ತಾಂಡವ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ತ, ಲಾಸ್ಯ, ಗುಂಡಿಲ, ಪೆಕ್ಕಣ, ಲಚ್ಚಣ, ಅಪರಿಪಾತ್ರ, ಸುಪಾತ್ರ, ಸರ್ವತೋಭದ್ರವೆಂಬ ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಾಂಡವ-ಲಾಸ್ಯ, ನಾಟ್ಯ-ನೃತ್ಯ, ಗುಂಡಿಲ-ಪೆಕ್ಕಣ-ಲಚ್ಚಣ, ಅಪರಿಪಾತ್ರ-ಸುಪಾತ್ರ-ಸರ್ವತೋಭದ್ರ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸಹಜ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಈ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯಿಲ್ಲ. ಉದ್ಧತಪ್ರಾಯವಾದ ಪುರುಷ (?) ನೃತ್ಯವು ತಾಂಡವ-ಸುಕುಮಾರವಾದ, ಮಕರಧ್ವಜವರ್ಧನವಾದುದು ಲಾಸ್ಯ; ಬ್ರಹ್ಮಕಲ್ಪಿತವಾದ ಪಂಚಮವೇದವೆಂದೂ ಸರ್ವಶಿಲ್ಪಮಯವೆಂದೂ ಲೋಕಾನುಚರಿತವೆಂದೂ ಭರತಮುನಿಯು ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು ನಾಟ್ಯ-ವಾಗರ್ಥನಿಷ್ಠವಾದ ರಸವನ್ನು ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸುವುದು ನೃತ್ಯ, ಗುಂಡಲಿ (ಗೌಂಡಲಿ)–ಪೆಕ್ಕಣ (ಪ್ರೇಂಖಣ)–ಲಚ್ಚಣ(?)ಗಳು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ನೃತ್ತರತ್ನಾವಳಿ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ; ಅಪರಿಪಾತ್ರ-ಸುಪಾತ್ರ-ಸರ್ವತೋಭದ್ರಗಳು ಸಂಗೀತ-ನಾಟ್ಯವಿಷಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತಗಳು. ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ವಾಗರ್ಥಾಭಿನಯವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಪರಿಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು ; ಆದರೆ ನರ್ತನವು ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ತಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಹೇಗೇ ಆಗಲಿ, ನೃತ್ತಭೇದಗಳು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯು ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.

೪. ಉಪಸಂಹಾರ

ವಿವೇಕಾಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಗ್ರಥನವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ತಂ (ನೃತ್ಯಂ) ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ' ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತಕಲ್ಪನೆ. ಗೀತ, ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ತ (ನೃತ್ಯ)ಗಳಿಗೆ ತೂರ್ಯತ್ರಯವೆಂಬ ಸಮುಚ್ಚಯನಾಮವೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತೌರ್ಯತ್ರಿಕವೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಸಂಜ್ಞೆಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧಿಕರಣವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೊದಲನೆಯ ಹದಿಮೂರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗೀತಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕನ್ನು ವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ಉಪಾಂತ್ಯದ ಎರಡನ್ನು ತೌರ್ಯತ್ರಿಕಕ್ಕೆ ತಲಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ಸಾಮ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಲಮಾಪನವನ್ನೂ ನೀಡುವ ತಾಳಕ್ಕೂ ಕೊನೆಯದನ್ನು ನೃತ್ತಕ್ಕೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷಯಸಾಂದ್ರತೆಯು ತುಂಬಾ ಅಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದನ್ನಂತೂ ಅಧಿಕರಣ ಸಂಪೂರ್ತಿಗೆಂದು ಮಾತ್ರ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದ್ದು ಅದು ಏಕಸೂತ್ರತೆಯೂ

ವಿಷಯ ನಿಬಿಡತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿದೆ ; ಇದು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ಆಸಕ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಗೀತದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ ವಾದ್ಯ, ತಾಳಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಮಾರಾಗಿಯೂ ನೃತ್ತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತೆಂದು ಬಹುಶಃ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸೋಪಾನಕ್ರಮದ ಬೋಧನವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ-ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿ-ಸ್ವರದ ಉಪಾಧಿಗಳು-ಶ್ರುತಿ-ಗಮಕ-ಇವುಗಳಿಂದ ರಾಗೋತ್ಪತ್ತಿ-ಗ್ರಾಮ-ಜಾತಿ-ದೇಶೀರಾಗ (ಅಂಗ) ಚತುಷ್ಟಯ—ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳ ರಾಗಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು ಆಲಾಪಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಶಾರೀರದ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಗಾಯಕ ದೋಷಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಸ್ಮಯವೆಂದರೆ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳ—ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಳ—ಬಗೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೌನತಾಳಿರುವುದು. ವಾದ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಗ್ರಂಥವು ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿದೆ: ತತ, ಸುಷಿರ, ಆನದ್ಧ ಮತ್ತು ಘನ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಾದ್ಯವಿಧಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ—ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು—ವೀಣೆಯ ನಾದ ಸ್ಥಾನ, ಚತುರ್ದಂಡೀ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇವು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗುತ್ತ ನಡೆದು ಘನವಾದ್ಯವಾದ ತಾಳದ ಬಗೆಗೆ ನಿರೂಪಣೆ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿದೆ ; ನೃತ್ತ (ನೃತ್ಯ) ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಬೇರೆಡೆ ದೊರೆಯದಿರುವ ಕೆಲವು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿವೆ.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಆದರೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲದ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರವು ಒಂದೇ. ಅನುಪಲಬ್ಧ ಅಜ್ಞಾತ ಆಕರಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವಡೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿರುವುದು ಅಥವಾ ವಿರೋಧಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಆಕರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿ ತೃಪ್ತವಾಗದೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಗೀತರೂಢಿಯಿಂದಲೂ ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ ಸ್ವಂತ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೋ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೊರಟ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಕರವೋ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯು ತನ್ನ ಕೈವಲ್ಯಪದ್ಧತಿಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆಂದು ಬಳಸಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ; ತಾನೇ ಬಳಸಿದ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ ; ಹೀಗಾಗಿ ಕೋಶಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪರಾವಲಂಬನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯ ವಿಷಯದೊಡನೆ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ ; ಶೈವಮತಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರುವಂತೆ ಶಿವೈಕಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವಂತೆ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ದೇಶ ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಆಕರಗಳನ್ನು

ಆದಷ್ಟೂ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಧರಿಸಿರುವ, ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನ ವಿಜ್ಞಾನ ತತ್ತ್ವತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾದ, ತಟಸ್ಥವಾದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪಾದನೆಯು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥಾಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮವೂ, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೂ, ಯಥಾತಥ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಸ್ವಮತಾಭಿಮಾನದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಮಧ್ಯಸ್ಥವಾದ ನಿಲುವೂ ಅಗತ್ಯ.

ಏಕೆಂದರೆ 'ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತಮಲ್ಲದ ಸಾರತರಮಾದ ಸತ್ಯಾರ್ಥಂಗಳನೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅನುಭವಿಗಳಹುದೆನಿಪಂತೆ, ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯೆಂಬ ಸಲ್ವ ಪೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು' ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯೂ ಅದರ ಸಂಗೀತಾಧಿಕರಣವೂ ಮೂಲ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು. ಅವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಇತಿಹಾಸಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನವುಳ್ಳ ಎಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯ. ಹೀಗೆಂದು ನಮ್ರವಾಗಿ ಅರಿಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಸ್ಥೂಲ ವಿವೇಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

೭. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಕ್ರಾಂತಿಪುರುಷ ಕನ್ನಡಿಗ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ

ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನವು ತನ್ನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಊರಿದೆ; ಅಕಬರ ಬಾದಷಹನ ಬೆಳ್ಗೊಡೆಯ ನೆಳಲಲ್ಲಿ ಭಾರತವು ಭಾವೈಕ್ಯವನ್ನೂ ಶಾಂತಿಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲೆಳಸುತ್ತಿದೆ; ಕಚ್ಛಪವಂಶದೀಪಕನೂ ಮಹಾರಾಜಾಧಿರಾಜನೂ ಆಗಿರುವ ಭಗವಂತದಾಸನ ಸುಪುತ್ರರಾದ ಮಾಧವಸಿಂಹ-ಮಾನಸಿಂಹರು ಅಕಬರ ಕ್ಷೋಣೀಪತಿಯ ಎರಡು ಭುಜಗಳಂತಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಧಾರ್ಮಿಕರೂ, ವಿನಯಶೀಲರೂ ಆಗಿರುವ ಅವರು ಅಕಬರನ ಸಾಮಂತ ಸೇನಾನಿಗಳ ನಡುವೆ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರನ ಮಧ್ಯೆ ಇಬ್ಬರು ಸೂರ್ಯರಂತೆ ತೇಜಸ್ವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯನಾದ ಮಾಧವಸಿಂಹನು ಪರಮ ವೈಷ್ಣವ, ಭಕ್ತಶಿರೋಮಣಿ. ಅವನು ಇಂದು ಗ್ವಾಲಿಯರಿನ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರಾಸನಾಸೀನನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಸಹಜಶೌರ್ಯದ ಮುಖಭಾವವನ್ನು, ಭಕ್ತಿಯು ನಿರ್ಮಲಗೊಳಿಸಿದೆ. ಪ್ರಶಾಂತವಾಗಿ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿ, ಕೈಮುಗಿದು, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಮದ ಉಪರತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಚೇತನವು ಅಂತರ್ಮುಖವಾಗಿರಲು, ಧ್ಯಾನಸಮಯದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಇದರ ಸಂದರ್ಭ : ಧಾರ್ಮಿಕರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೂ ಸಭ್ಯರಲ್ಲಿ ಕರ್ಮಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಲೆಂದು ಅವನು ಆಗಾಗ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ನಾಟ್ಯಮೇಳ. ಗೆಜ್ಜೆಯ ಛಂದಃಸರಸ್ವತಿಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಕಂಚಿನ ತಾಳವು ತಾಳವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದೆ. ಶಿವಶಕ್ತಿಸಮರಸದ ಪ್ರಣವದಂತೆ ಕಾಂಸ್ಯತಾಳ ನಿನದವು ತೈಲಧಾರೆಯಂತೆ ಅಖಂಡವಾಗಿದೆ, ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ. ಸಪ್ತಸ್ವರ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾದ ವಾಂಶಿಕನು ಕೊಳಲನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಮಕ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ದೇವಗಾಂಧಾರಿಯ ತಾನಗಳು ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರೋಮಾಂಚವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಮೃದಂಗವು ಮೇಘಧ್ವಾನದಂತೆ ಗಭೀರವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗುಡುಗುತ್ತಿದೆ. ವಿಪಂಚಿಯು ತ್ರಿಸ್ಥಾನಪ್ರೌಢಿಯಾಗಿ ದಶವಿಧರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಪಂಚದಶ ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಲಿಯುತ್ತಿದೆ. ಆಲಾಪಿನೀ ವೀಣೆಯು ದೇವಗಾಂಧಾರಿಯ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಚಮದ ಆಲಾಪಿನೀಶ್ರುತಿಯನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ ; ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ಜೇನಿನಂತೆ ಸಭೆಯ ಮನಸ್ಸು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗಿದೆ.

ಕಾಂಸ್ಯತಾಳದ ತಾಳಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗೆಜ್ಜೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದೆ; ಭಾಗವತ ಧರ್ಮವು ಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊರಳೆತ್ತಿ ಹಾಡುತ್ತಿದೆ :

ಅನೇಕಕೋಟಿ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡನಾಯಕ! ದ್ರೌಪದೀಲಜ್ಜಾನಿವಾರಕ! ಬಹುರೂಪ ಧಾರಕ! ಪಾರಿಜಾತಾಪಹಾರಕ! ದುಷ್ಟಭಂಜಕ ಶಿಷ್ಟಪಾಲಕ...ಭಕ್ತವತ್ಸಲ... ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ವಿಗ್ರಹ!

ಭಜನೆಯು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮಾಧವಸಿಂಹನು ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಟ್ಟು, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಷಣ್ಣಭಾವದಿಂದ ಸಭೆಯನ್ನು ನೋಡಿದನು. ನಾನಾಪಂಡಿತಮಂಡಿತವಾದ ಸುರಸಭೆಯಂತಿತ್ತು, ಧರ್ಮವೇ ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತಂತಿತ್ತು, ಸಭೆ. ರಾಜಕುಮಾರರಿಂದ, ಅಗಣಿತ ಗಣಕಚಿಕಿತ್ಸಕ ವೇದಾಂತನ್ಯಾಯಶಬ್ದಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಂದ ಅದು ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಯ ಸ್ಥಾನವು ಮಾತ್ರ ಬರಿದಾಗಿತ್ತು.

'ಬ್ರಹ್ಮನ್, ನೀವು ಯಾರು ? ನಯನಮನೋಹರವಾದ ನಿಮ್ಮೀ ಕಿನ್ನರಿಯು ಅದೆಷ್ಟು ಶ್ರವಣರಮ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ ! ಬ್ರಹ್ಮತೇಜಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೆಳಗುವ ನೀವು ಈ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಾದಬ್ರಹ್ಮಮಂದಿರವಾಗಿ ಮಾಡಬಾರದೆ, ನಮ್ಮನ್ನು ಕೃತಜ್ಞರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಾರದೆ? ಔತ್ತರೇಯ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಮಾನಪಟುಗಳಾದ ನೀವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಬಾರದೆ ? ನಿಮ್ಮನ್ನು ದಕ್ಷಿಣವು ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕರಾಯಭಾರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ, ಸಂಗೀತಸೇತು ಎಂದು ಆದರಿಸುತ್ತೇವೆ. . . . '

ಶುಭ್ರಶ್ವೇತವಸ್ತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ, ಕಿನ್ನರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಭವ್ಯಾಕೃತಿಯ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಗುಳ್ನಕ್ಕಾಗ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜೆಯ ಹಣ್ಣುಹೊಂಬಿಸಿಲು ತುಂಬಿದಂತಾಯಿತು, ಹೂವರಳಿದಂತಾಯಿತು.

'ರಾಜನ್, ನಿನಗೂ ನಿನ್ನ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗೂ ಜಯವಾಗಲಿ ! ನಾನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ, ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಗಾನಾಚಾರ್ಯ; ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶಿವಗಂಗೆಯೆಂಬ ಪುಣ್ಯಗಿರಿಕ್ಷೇತ್ರವಿದೆ; ಅದರ ಬಳಿಯ ಸಾತನೂರೇ ನನ್ನ ಊರು. ಜಮದಗ್ನಿ ಗೋತ್ರವನ್ನು ಪಾವನಗೊಳಿಸಿದ, ವಿಷ್ಣು ಭಕ್ತಿ ಶ್ರೀಮಂತನಾದ, ಭೂಸುರಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ವಿಠಲಯ್ಯನವರು ನನ್ನ ತಂದೆ ; ಉಭಯ ವಂಶಗಳ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲವಾಗಿ ಉದಿಸಿ ಬಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆಯನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ದೇಮಕ್ಕನೆ ನನ್ನ ತಾಯಿ.

'ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಮತಿಶ್ರೀಮಂತರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೀಮಾಪುರುಷರೆಂಬುದನ್ನು ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ? ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಗನವನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಿಂತ ದಿವ್ಯದಿಗ್ಗಜಗಳೆಂಬುದನ್ನು ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ? ಈ ಭವ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಒಬ್ಬ ನಮ್ರ ಕನ್ನಡಿಗ, ನಾನು ; ಕರ್ಣಾಟಕಸರಸ್ವತಿಯ ಪೀಯೂಷವಾಹಿನಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸವಿದ ಎಳೆಕೂಸು ; ಆಪಾತಮಧುರವಾದ ಸಂಗೀತ, ಆಲೋಚನಾಮಧುರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ—ಇವೆರಡರ ಕನ್ನಡಿಗ ಡಿಂಗರಿಗ, ನಾನು ! ಕನ್ನಡದ ಪುಣ್ಯಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನು ಭಾರತಭಾರತಿಯ ಪದತಲದಲ್ಲಿ ಅರ್ಪಿಸಿ ಆಚಾರ್ಯ ಋಣ,

ಶಾಸ್ತ್ರ ಋಣಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಲೆಂದು ಕ್ಷೇತ್ರಸಂಚಾರ ದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನ ಕೊರತೆಯನ್ನಿದೋ, ನಿವಾರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಂದಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಮುಂದಿನ ತಲೆ ಮಾರಿನವರಿಗೂ ಕೈದೀವಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ, ಈ ಔತ್ತರೇಯಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಾಗಮಂಜರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ, ಕೇಳು.'

ಕಿನ್ನರಿಯ ಇಂಚರದೊಡನೆ ಲೀನವಾಗುತ್ತ ಅವನ ಕಂಠಸಿರಿ ಪಲ್ಲವಿಸಿತು—

'ನಾದಶ್ರುತಿಸ್ವರಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನಾತಾನಮಂಡಿತಃ ಜನಚಿತ್ತಂ ರಂಜಯತಿ ಸ ರಾಗಃ ಕಥಿತೋ ಬುಧೈಃ . . . .'

'ಭಗವನ್, ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಪುಣ್ಯವು ನಮಗುಂಟೆ ?'

'ರಾಜನ್, ನನ್ನನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.'

* * *

ದಿಗ್ವಿಜಯದೀಕ್ಷಿತ

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವೆಂದು ಹೆಸರು ಬರಲು, ಬಂದು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಕನ್ನಡಿಗರು ಹೇಗೆ ಕಾರಣರಾದರೆಂಬುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ನೇತಾರರಾಗಿ ಅದರ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು, ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡಿಗರು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಂಧಕೋಶದ ಬೆನ್ನೆಲುಬನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಲಕ್ಷ್ಯಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಈ ಕಲೆಯ ಬೇರುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ನಾದವಿಜ್ಞಾನ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಶರೀರಶಾಸ್ತ್ರ, ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಮೂಲ ಭೂತತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿ, ಅನ್ವಯಿಸಿ ಈ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದ್ದಾರೆ; ನಿರಂತರವೂ ಏಕರೂಪವೂ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಮೇಯ ಪಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ತಾರ್ಕಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪುಣ್ಯ ಪುರುಷರ ದಿವ್ಯಪಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನದು ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ತಾನು ಕನ್ನಡಿಗನೆಂದು ಪದೇಪದೇ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು ಅವನೊಬ್ಬನೇ.

ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಗೀತಸೌರಭವನ್ನು ಭಾರತದ ಮೂಲೆಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡುವ ದಿಗ್‌ವಿಜಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಹೊರಟ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಖಾನ್‌ದೇಶದ (?) ಫಾರಕೀವಂಶಸ್ಥ ಬುರಹಾನಖಾನನ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಆನಂದವಲ್ಲೀ ನಗರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆನ್ನಿಸಿದ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವನಿಂದ ಸನ್ಮಾನಿತನಾದನು. ಅಕಬರನು ಖಾನ್‌ದೇಶವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಗೆದ್ದು ಕೊಂಡಾಗ ಅವನ ಸೇನಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಮಾಧವಸಿಂಹನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಗ್ವಾಲಿಯರ್‌ನಗರದಲ್ಲಿ

ರಾಗಮಂಜರಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು; ಇದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ನಂತರ 'ಕಪಿಲಮುನಿ'ಯಾದ ಅಕಬರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿತನಾಗಿ ದೆಹಲಿಗೆ ತೆರಳಿ ಅಲ್ಲಿ ರಾಗಮಾಲಾ ಎಂಬ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸಿದನು. ಅಕಬರನಿಂದ 'ಅಕಬರೀಯ ಕಾಳಿದಾಸ'ನೆಂದು ಬಿರುದು ಪಡೆದು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಸಂಗೀತನೇತಾರನೂ ಆಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು.

ಅಪೂರ್ವಸಾಹಿತ್ಯಕೋವಿದನಾದ ಅವನು ಶ್ರೀಪ್ರಬೋಧಿನೀನಾಮಮಾಲಾ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಿಘಂಟುವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಕನಾಯಕೀ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದೂತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ದೂತೀಕರ್ಮಪ್ರಕಾಶವೆಂಬ ಶೃಂಗಾರಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯಕ ಪ್ರಕರಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತವೃತ್ತರತ್ನಾಕರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲಕೃತವೆಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಇದು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ನಾಮಾಂತರ ಮತ್ತು ಖಂಡ. ಅಷ್ಟೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಗಾಢಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಇದು ಅವನ ರಾಗಮಾಲಾ ಮತ್ತು ರಾಗ ಮಂಜರೀಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅವನು ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾದ ಬಹುಶ್ರುತನಾಗಿದ್ದನು.

ಅದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಅತ್ಯುಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲ. ಧ್ರುಪದಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯ ಜನಕನಾದ ಮಾನತನ್ವಾರನೂ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಗಾಯಕರಾಗಿದ್ದ ಭಾನು ಪಂಡಿತ, ಬಕ್ಷೂನಾಯಕ ಮೊದಲಾದವರೂ ಆಗ ಬಾಳಿ ಬೆಳಗಿಸಿದರು. ಇಸ್ಲಾಂಷಾಹನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ರಾಮದಾಸನೂ ಮಹಾಪತಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾನಾಚಾರ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಬಿಜಾಪುರದ ಸುಲ್ತಾನ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಆದಿಲ್‌ಷಾಹನು ಸ್ವತಃ ವಾದಕ-ಗಾಯಕ-ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿದ್ದು ಕಿತಾಬ್-ಇ-ನೌರಸ್ ಎಂಬ ಧ್ರುಪದಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು. ಅವನ ಆಸ್ಥಾನವು ಸಾವಿರಾರು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಾಯನವಾದನಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಧ್ರುಪದೀಯಾ ಬಖ್ತಾರ್‌ಖಾನನೂ ಚಾಂದ್‌ಖಾನನೂ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದರು. ಅಕಬರನ ಆಸ್ಥಾನವಂತೂ ದೇಶವಿದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತವಿಭೂತಿಯ ಸಂಗಮಸ್ಥಾನವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇರಾನ್, ತುರ್ಕಿ, ಟ್ರಾನ್ಸೋಕ್ಸೇನಿಯ, ತಬ್ರಿಜ್ಸ್, ಆಕ್ಸಸ್, ಮಂಗೋಲಿಯ ಮುಂತಾದ ದೂರದೇಶಗಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತಕಲಾವಿದರು ಆತನ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು 'ಸಂಗೀತಾರ್ಣವಮಂದಿರ'ವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದರು; ಅದನ್ನು ತಾನಸೇನನಂತಹ ಗಾಯಕವಿಭೂತಿಪುರುಷನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದನು. ಅಕಬರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲನಾಯಕ, ನೌಬತ್‌ಖಾನ್, ಪರ್ವೀನ್‌ಖಾನ್, ಮಿಯಾಲಾಲ್, ಸರಗಮ್‌ಖಾನ್, ರಂಗಸೇನ, ಬರ್ಖತ್‌ಖಾನ್, ಮಸೀತ್‌ಖಾನ್, ರಹೀಂಖಾನ್, ಬಾಬಾ ಕಿರಣದಾಸ, ಬಾಬಾ ರಾಮದಾಸ, ವೀರ ಮಂಡಲ, ಸುಭಾನ್, ಚಾಂದ್‌ಮಿಯಾ, ಬಾಜ್‌ಬಹಾದೂರ್, ದಾವೂದ್, ತಾನತರಂಗ,

ಸೂರದಾಸ್, ಖಾಸಿಂ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಗಾಯಕಶ್ರೇಷ್ಠರೂ ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದರು. ಇವರು ಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ರೆಹಮಾನ್, ಶರ್ತೂ, ಹೀರಾ, ಗುಲ್‌ಬದನ್, ಸುಖ್‌ಬದನ್, ಮುಸ್ಸಮ್ಮತ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಗಾಯಕಿಯರೂ ಅಲ್ಲಿ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಬ್ರಿಜ್‌ನ ಆಗಾ ಮಹಮ್ಮದ್ ಮತ್ತು ಅಚ್‌ವಾಲೀ, ನಿಶಾಪುರದ ಷರಾಫ್, ಟ್ರಾನ್ಸೋಕ್ಸೇನಿಯದ ಹಫೀಜ್, ನಜ್ಜರ್ ಮೊದಲಾದ ಖ್ಯಾತಗಾಯಕರು ಅಲ್ಲಿ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. ದ್ವಾರಕೆಯ ಸಮೀಪದ ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿ ಹರಿದಾಸನ ದಿವ್ಯಗಾಯನವೂ ಸ್ವಾಮಿ ಸೂರುದಾಸನ ಕೃಷ್ಣಕಥಾಕರ್ಣರಸಾಯನದ ಗಾಯನ ಗಂಗೆಯೂ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನೂ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಪವಿತ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ, ಅದು.

ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯಪುರುಷನಾದನು. ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ರಾಗಮಾಲಾ, ರಾಗಮಂಜರೀ, ನರ್ತನನಿರ್ಣಯಗಳು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇಂದಿಗೂ ಸೀಮಾಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆಕರಗಳೆಂದು ಹಿಂದಾಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿಯುಕ್ತರೆಲ್ಲ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಕಬರನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಕಾರನೂ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನಶ್ರೀಮಂತನೂ ಆಗಿದ್ದ ಅಬುಲ್ ಫಜ್ಲನೇ ತನ್ನ ಆಯಿನಾ-ಇ-ಅಕಬರೀ ಯಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗವಿಂಗಡನಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ (ಆಕರಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲದೆ) ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಗರಿಮೆಯನ್ನೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಮತ್ತು ಮುಘಲ್ ದೊರೆಗಳ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯು ಅವನಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸಂಗೀತವಿಷಯಕವಾಗಿ ರಚಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಾಲ್ಕು : ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಾಲಾ, ರಾಗಮಂಜರೀ ಮತ್ತು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಮಾಲಾ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾರೂಪದ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥವು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ಆಯಾ ಅಂಶದೊಡನೆ ಅಕ್ಷರಸಾಮ್ಯ ವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ; ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗ್ರಹ ಇರಬೇಕು. ಉಳಿದ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಂಜರೀ ಮತ್ತು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು.

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ

ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕರಣಾಂತದ ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ರಾಗ

ಚಂದ್ರೋದಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪಕ್ಷಪಾತವಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲದವರು ಷಡ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವೆಂಬ ತಪ್ಪು ಹೆಸರನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪ್ರಸಾದ, ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದ, ಆಲಪ್ತಿಪ್ರಸಾದವೆಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಇವನ್ನು ಇಂದ್ರವಜ್ರಾವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದೆ. ಸ್ವರಪ್ರಸಾದ ಪ್ರಕರಣದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಫಾರಕೀವಂಶದ ಬುರಹಾನಖಾನ ಭೂಪತಿಯ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭರತಮುನಿ, ಹನೂಮಂತ, ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದವರ ಹೃದಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅವರ ಮತಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದೂ ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಂತರ ಮೂರು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ಪರಿವಿಡಿಯಿದೆ. ಸ್ವರಪ್ರಸಾದದಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ, ಸ್ಥಾಯಿಗಳು, ಶ್ರುತಿಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳು, ವಾದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯ, ಗ್ರಾಮ-ಮೂರ್ಛನೆ-ತಾನ-ವರ್ಣ-ಅಲಂಕಾರ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ ಆದರೆ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಸಾದದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿರುವ ಒಂದೆರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಲೀಪುಲಾಕ ನ್ಯಾಯದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು : 'ಶ್ರುತಿಯೂ ಸ್ವರವೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯೆಂದು ನೀನು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ; ಷಡ್ಜದ ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ರುತಿಯು ಷಡ್ಜದ್ದೂ ಹೌದು, ಕೈಶಿಕಿ ನಿಷಾದದ್ದೂ ಹೌದು, ಅಲ್ಲವೆ ?'

'ಒಂದೇ ಸ್ವರವು ತನ್ನದಲ್ಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲೂ ಇರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. (ಶ್ರುತಿಯೂ ಸ್ವರವೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೇಗೆಂದರೆ) ಆತ್ಮನು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಪ್ರಾಣವಾಯುವು ಮೇಲು ಮುಖವಾಗಿ ಚಲಿಸಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನಾಡಿಯನ್ನು ಹೊಡೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಧ್ವನಿಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮೊದಲನೆಯ ಹೊಡೆತದ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಕೇಳಿಸುವ ಧ್ವನಿಯೇ ಶ್ರುತಿ. ಇದರ ಅನುಧ್ವಾನದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಅನುರಣನದಿಂದ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹದು ಸ್ವರ.'

> ನನು ಸ್ವರಸ್ಯ ಶ್ರುತಿತಃ ಪೃಥಕ್ತ್ವಂ ತ್ವಯಾ ಯದುಕ್ತಂ ನ ತಥಾತ್ರ ಯುಕ್ತಮ್ ।
> ಸಾದ್ಯಶ್ರುತೇಃ ಕೈಶಿಕಿನೇಶ್ಚ ಭೇದಃ ಕುತಸ್ತಥಾಽನ್ಯಶ್ರುತಿತಃ ಸ್ವರಾಣಾಮ್ ।
> ಯಥೇಶ್ವರಪ್ರೇರಿತವಾತಚಕ್ರಘಾತಾತ್ ಪ್ರಭೂತಧ್ವನಿರೇವ ನಾಡ್ಯಾಮ್ ।
> ಪ್ರಾಗ್ಘಾತಮಾತ್ರಶ್ರವಣಾತ್ ಶ್ರುತಿಶ್ಚಾನುಧ್ವಾನರೂಪಃ ಸ್ವರ ಇತ್ಯಕಿಂಚಿತ್ ।
> (ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ೧.೩೧,೩೨)

ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳೂ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಷಡ್ಜವೇ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿವೆ, ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ರಾಗವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ರಾಗೇಷು ಸ-ಗ್ರಾಮಜನಿತ್ಯಮೇವ ದೃಷ್ಟಂ ತತೋ ಗ್ರಾಮಯುಗಂ ನಹೀಷ್ಟಮ್ ।
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ೧.೩೮)
ಸರ್ವತ್ರ ಷಡ್ಜೋ ಗ್ರಹ ಏವ ರಾಗೇ ರಕ್ತ್ಯೈಕಹೇತೋರ್ನಿಧಪಾದಯೋ ಯೇ ।
ವರ್ಣಾಃ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾ ನ ತು ತೇ ಸ್ವರಾಶ್ಚ ತಾ ಮೂರ್ಛನಾಃ ಷಡ್ಜಭವಾ ಹ್ಯಶೇಷಾಃ ॥
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ೧.೫೧)

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ಎರಡನೆಯ ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದವನ್ನು ವೀಣಾಪ್ರಕರಣ ಎಂದೂ ಹೆಸರಿಸಿದೆ. ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕರಣವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣದ್ದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಸಾದದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ವೀಣೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳ ಅಭಿಮಾನಿದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ವೀಣೆಯ ಪಾಪನಾಶಕತ್ವವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಶುದ್ಧ ಮೇಲ, ಮಧ್ಯಮೇಲ ಎಂಬ ಎರಡು ವೀಣಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಏಕರಾಗಮೇಲ, ಅಖಿಲರಾಗಮೇಲ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಆಯಾ ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಇವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಬಹುಶಃ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿರಿಯನೆಂದೂ ದೂರವಾದ ಖಾನ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದೂ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯ ಪರಿಚಯವು ಅವನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ, ದಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡುವುದು, ಪಕ್ಕಸಾರಣೆ ವಿಧಾನ, ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಂತೆಯೇ, ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಯಂಭೂಸ್ವರಗಳಿಂದ ಇತರ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ; ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಬುದ್ಧಿಯೇನೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ; ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಈಶ್ವರನಿಗೂ ಈ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅನ್ಯಥಾ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವನು ಆಡಿದ್ದಾನೆ :

ಸರ್ವೇಽನುಮಂದ್ರಾಹ್ವಯಕಾಶ್ಚ ಮಂದ್ರಾಃ ಸ್ವಯಂಭುವೋ ನ ಸ್ವಧಿಯಾ ನಿಬದ್ಧಾಃ ।
ಪ್ರಮಾಣಯುಕ್ತಾಃ ಸಕಲಸ್ವರಾಸ್ತೇ ನೈವಾನ್ಯಥಾ ಕಶ್ಚನ ಕರ್ತುಮೀಶಃ ।
(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೨.೨೬)

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಇಂಗಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಮಂದ್ರ, ಮಂದ್ರ, ತಾರ ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯು ಹೆಚ್ಚೋ ಕಡಿಮೆಯೋ ಆದರೂ ದೋಷವಲ್ಲ ; ಅಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ (ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯವು ತಿಳಿಯದ ನವೀನ 'ಪಂಡಿತ' ರಿಗೆ) ಇದು ನುಂಗಲಾರದ ತುತ್ತೇ. ಅಂತಹವರು ಮಧ್ಯ, ತಾರ ಮತ್ತು ಅತಿತಾರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸಂವಾದಭಾವಗಳಿಂದ, ಎಂದರೆ ಷಡ್ಜ-ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಷಡ್ಜ-

ಪಂಚಮ ಭಾವಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ವಾದೀತ್ವ-ಭಗ್ನತಾಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನೀಚಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣವು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಅನುಭವಸಿದ್ಧ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ :

> ಹೀನಾಧಿಕೈಕಶ್ರುತಿಸ್ವರಾ ಯೇ ಮಂದ್ರಾನುಮಂದ್ರಾಶ್ರಿತತಾರಸಂಸ್ಥಾಃ ।
> ನ ದೋಷವಂತಸ್ತ್ವತಿದುರ್ಗ್ರಹಂ ತದಸಂಪ್ರದಾಯಾಶ್ರಿತಪಂಡಿತಾನಾಮ್ ।
> ಸಂವಾದಿನೌ ಯೋಜಯ ಸರ್ವತಸ್ತು ಸ್ವಸ್ವ ಪ್ರಮಾಣಾದಿತಿ ಮಧ್ಯತೋಽಪಿ ।
> ತಾರೇಽತಿತಾರೇ ಚ ನಿವೇಶನೀಯಾಃ ಸಾರ್ಯೋ ಯಥಾಯೋಗಮಿಮಾಃ ಸುಧೀಭಿಃ ।
> (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೨.೨೭, ೨೮)

'ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಹದಿನಾಲ್ಕೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ವೀಣಾದಂಡದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡೇ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿರೆಯಲ್ಲ. ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳಿಗೇಕೆ ಮೆಟ್ಟುಗಳಿಲ್ಲ ?'

'ಇವುಗಳಿಗೂ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣಭಾವವು (ಕಲಬೆರಕೆ) ಹುಟ್ಟಿ ಸ್ವರಸಾಂಕರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ಮೆಟ್ಟುಗಳು ತೀರ ಸಮೀಪವಾಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ನುಡಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗದು.'

'ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ?'

'ಲಕ್ಷ್ಯವಿದರು ಅಂತರಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಲಘುಮಧ್ಯಮದಿಂದಲೂ ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದವನ್ನು ಲಘುಷಡ್ಜದಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಲಘುಮಧ್ಯಮ-ಲಘುಷಡ್ಜ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತರಕಾಕಲೀಸ್ವರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸದೆ ಅವುಗಳ ಬದಲು ಈ ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೇ ಅಂತರ ಕಾಕಲೀಗಳೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಂತರಕಾಕಲಿಗಳನ್ನೇ ನುಡಿಸಬೇಕಾದಂತಹ (ಗಾಂಧರ್ವಸಂಗೀತದ, ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯ) ರಾಗವು ಒದಗಿದರೆ ಆಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮಶ್ರವಣ ವಿಜ್ಞರಾದ ವೈಣಿಕರು ಈ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ (ಮೇರುವಿನೆಡೆಗೆ) ಜರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ (ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿರುವಂತೆ) ರಿಧ-ಗಳು ಚತುಃಶ್ರುತಿಕವಾದಾಗ ಶುದ್ಧ ರಿಧ-ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಮಂದಕ್ಕೆ ಜರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಶುದ್ಧವರಾಳೀ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ) ಮಧ್ಯಮವು ಪಂಚಶ್ರುತಿಕವಾದಾಗ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮದ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ಮೂರುಶ್ರುತಿಗಳಷ್ಟು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಜರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವ.' (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ೨.೩೦-೩೪)

ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳೊಡನೆ ಇವು ಹೋಲುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಚತುಃಶ್ರುತಿ (ಪಂಚಶ್ರುತಿಯಲ್ಲ!) ರಿಧ-ಗಳಿಗೂ ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಯಥಾಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೊಬ್ಬನೆ.

ತೊಂಬತ್ತು ರಾಗಮೇಳಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರ

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮೂಡಿಸಿರುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿರುವುದು ರಾಗಮೇಳಗಳ ಗಣಿತಪ್ರಸ್ತಾರ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಮೇಳಕರ್ತಪ್ರಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೇ ಅತ್ಯಂತ ತರ್ಕಶುದ್ಧವೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಪ್ರಾಚೀನತಮವೂ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಅವನು ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಇಲ್ಲಿ ೧೭೬ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಸಂಕೇತಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇವನ್ನೂ ಬಳಸಿದೆ : ಚತುಃಶ್ರುತಿ-ಚ ; ಲಘು-ಲ ; ಊರ್ಧ್ವ-ಊ ; ಅಲ್ಪಪ್ರಯೋಗ-ಅಲ್ಪ ; ಅಪರೂಪ-ಅಪ ; ಪ್ರತಿ-ಪ)

ಶ್ರುತಿಸಂಖ್ಯೆ	ಸ್ವರದ ಹೆಸರು	ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರ	ಶ್ರುತಿಸಂಖ್ಯೆ	ಸ್ವರದ ಹೆಸರು	ಪರ್ಯಾಯಸ್ವರ
೧	ಕೈ. ನಿ	ಷ.ಧ	೧೨	ಲ.ಮ	–
೨	ಕಾ.ನಿ	(ಅಲ್ಪ)	೧೩	ಶು.ಮ	ಊ.ಗ
೩	ಲ.ಸ	–	೧೪	–	–
೪	ಸ	–	೧೫	–	–
೫	–	–	೧೬	ಪ್ರ.ಮ	–
೬	–	–	೧೭	ಪ	–
೭	ಶು.ರಿ	–	೧೮	–	–
೮	ಚ.ರಿ	–	೧೯	–	–
೯	ಶು.ಗ	ಪಂ.ರಿ	೨೦	ಶು.ಧ	–
೧೦	ಸಾ.ಗ	ಷ.ರಿ	೨೧	ಚ.ಧ	(ಅಪ)
೧೧	ಅಂ.ಗ	(ಅಲ್ಪ)	೨೨	ಶು.ನಿ	ಪಂ.ಧ

ಹೀಗೆ ರಿಧ-ಗಳಲ್ಲಿ (೮, ೯, ೧೦ ; ೨೦, ೨೧, ೨೨) ಮೂರು ಮೂರು 'ಗತಿ' (ವಿಕೃತಿ) ಗಳೂ ನಿ-ಯಲ್ಲಿ (೨೨, ೧, ೨) ಮೂರು ಗತಿಗಳೂ ಗ-ದಲ್ಲಿ (೧೦, ೧೧, ೧೨, ೧೩) ನಾಲ್ಕು ಗತಿಗಳೂ ಮ-ದಲ್ಲಿ (೧೬) ಒಂದು ಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ 'ಗತಿ' ವಿನ್ಯಾಸ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದವು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಗಮಪನಿ-ಸ್ವರಗಳು ಮೂರು ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪರಮಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಸ್ತವೂ ಸಮಸ್ತವೂ ಆದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದರೆ ರಾಗಮೇಳಗಳು ಜನಿಸುತ್ತವೆ. ಪರ್ಯಾಯವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಎಂದರೆ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯಭಾವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು ರಿಷಭವಾದರೆ ಅದರ ಮುಂದಿನದು ಗಾಂಧಾರ ; ಅದು

ಗಾಂಧಾರವಾದರೆ ಅದಗ್ಗ ಹಿಂದಿನದು ರಿಷಭ. ಇತ್ಯಾದಿ. ಹೀಗೆ, ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅಂತಹ ಸ್ವರಸಂಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನರಿತು ನಿಧ-ಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು. ಉದಾ. ಲಘುಷಡ್ಜವಿರುವಾಗ ಬೇರೆ ನಿಷಾದವನ್ನು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು.

ಗಮಪನಿ-ಗಳು ವಿಕೃತವಾದಾಗ ಅಂತಹ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಗಮಪನಿ-ಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳಿದ್ದರೆ ಅವು ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಗಳ ವಿಕೃತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಾಂಧಾರವು ಸಾಧಾರಣವಾದಾಗ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವರವಿದ್ದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವಲ್ಲ, ಪಂಚಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ. ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಿಷಭವು ತನ್ನ ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ (ಅಥವಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.) ಲಘುಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳು ಒಂದು ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಿಷಾದಗಾಂಧಾರಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ನಿಸ-ಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಕೃತಿಯಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಧೈವತವನ್ನು ಹೇಳಬಾರದು. ಅಥವಾ ಗಮ-ಗಳು ಎರಡೂ ವಿಕೃತವಾದರೆ ರಿಷಭವನ್ನು ಅಂತಹ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಾರದು. ಗಾಂಧಾರವು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಮಪ-ಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿರುಕ್ತಿಯುಂಟು. ದ್ವಿರುಕ್ತವಾದ ಗ ಎಂದು ಹೆಸರುಳ್ಳ ರಿಷಭಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಷ ರಿಷಭಕ್ಕೆ ಲೋಪವಿಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮತ್ತು ಇತರ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ, ಎರಡೆರಡನ್ನೂ ಮೂರುಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ನಾಲ್ಕನ್ನೂ ಐದನ್ನೂ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತಾರಮಾಡಿದರೆ ಸ್ವರಮೇಳಗಳು ಯಾವುದೂ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗದೆ, ಪುನರುಕ್ತವಾಗದೆ, ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ :

ಏಕಸ್ವರ	ದ್ವಿಸ್ವರ	ತ್ರಿಸ್ವರ	ಚತುಃಸ್ವರ	ಪಂಚಸ್ವರ
ಸ ೨	ಸಗ ೪	ಸಗಮ ೨	ಸಗಮಪ ೨	ಸಗಮಪನಿ ೧
ಗ ೨	ಸಮ ೪	ಸಗಪ ೬	ಸಗಮನಿ ೧	
ಮ ೨	ಸಪ ೬	ಸಗನಿ ೨	ಸಗಪನಿ ೩	
ಪ ೩	ಸನಿ ೧	ಸಮಪ ೪	ಸಮಪನಿ ೨	
ನಿ ೨	ಗಮ ೧	ಸಮನಿ ೨	ಗಮಪನಿ ೨	
	ಗಪ ೩	ಸಪನಿ ೩		
	ಗನಿ ೪	ಗಮಪ ೧		
	ಮಪ ೨	ಗಮನಿ ೨		
	ಮನಿ ೪	ಗಪನಿ ೬		
	ಪನಿ ೬	ಮಪನಿ ೪		
ಒಟ್ಟು ೧೧	೩೫	೩೨	೧೦	೧ (=೮೯)

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳ ಮೊತ್ತವಾದ ೮೯ಕ್ಕೆ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು (ಶುದ್ಧ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕದ) ಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಒಟ್ಟು ತೊಂಭತ್ತು ಮೇಳಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ. ೨.೨.೪೫-೫೮)

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರವು ಇಂದು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸುಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. (ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.) ಇದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ಪ್ರಸ್ತಾರಯೋಜನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಬಹುದು. ಸ್ವರಾಷ್ಟಕದ ಸ-ಮ ಎಂಬ ಭಾಗವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಂಗ ಎಂದೂ ಪ-ಸ ಎಂಬುದನ್ನು ಉತ್ತರಾಂಗ ಎಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಪ-ಗಳು ಪ್ರಕೃತಿ ಗಳಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಲ್ಲ. ಮ-ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ, ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದುದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪರ್ಯಾಯ ಸ್ವರ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಸ್ವರ ಸಂಕೇತ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಎರಡು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆ ಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಪೂರ್ವಾಂಗ			ಉತ್ತರಾಂಗ		
	ರಿ	ಗ		ಧ	ನಿ
೧	ಶು	ಶು	೧	ಶು	ಶು
೨	ಶು	ಸಾ	೨	ಶು	ಕೈ
೩	ಶು	ಲ.ಮ	೩	ಶು	ಲ.ಸ
೪	ಪಂ	ಸಾ	೪	ಪಂ	ಕೈ
೫	ಪಂ	ಲ.ಮ	೫	ಪಂ	ಲ.ಸ
೬	ಷ	ಲ.ಮ	೬	ಷ	ಲ.ಸ

ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಆರು ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಉತ್ತ ರಾಂಗದ ಆರು ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಒಟ್ಟು ೩೬ ಸಂಯೋ ಜನೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಇಡ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಪ-ಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವನ್ನುಳ್ಳ ೩೬ ಮೇಳಕರ್ತ ಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮದ ಬದಲು ಪ್ರತಿ (ನಿಧಿ)ಮಧ್ಯಮವನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಪ್ರತಿ(ನಿಧಿ) ಮಧ್ಯಮವನ್ನುಳ್ಳ ೩೬ ಮೇಳಕರ್ತಗಳು ಉದಯಿಸು ತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ವೆಂಕಟಮಖಿ ಯೋಜನೆಯ ಸಾರಾಂಶ.

ಆದರೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಹೀಗೆ ಅಧಿಕವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ : ೧. ಶು.ರಿ-ಊ.ಗ ; ೨. ಪಂ. ರಿ-ಊ. ಗ; ೩. ಷ.ರಿ-ಊ.ಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಉತ್ತರಾಂಗದ ಆರಾರು ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಒಟ್ಟು ಹದಿನೆಂಟು ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಅಧಿಕವಾಗಿ

ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ(ನಿಧಿ) ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಸಪ-ಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರತಿ(ನಿಧಿ) ಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಕರ್ತ ಗಳು ಹದಿನೆಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೋಜನೆಯ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ರಮವು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹದಿನೆಂಟು ಅಧಿಕ(ಪ್ರತಿ ನಿಧಿಮಧ್ಯಮ) ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಕೂಡಿದರೆ ಒಟ್ಟು ತೊಂಭತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತಗಳು ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೇಳಿರುವುದು ಇವನ್ನೇ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇನೋ ತನ್ನ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾದ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಾದ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿನೋಡಲು ಮೂರುಕಣ್ಣುಳ್ಳ ಫಾಲಲೋಚನ ನಿಗೂ ಅಸಾಧ್ಯ, ಎಂದು ಅಬ್ಬರಿಸಿದನು. ಅವನ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜ ; ಆದರೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗಿ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಥೂಲಾವಲೋಕನಕ್ಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು ತ್ತದೆ. ಅವನ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಧ್ಯಮಗಳನ್ನುಳ್ಳ (ಸಾರಂಗರಾಗದಂತಹ) ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ವಿವಾದಿಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಮ; ಪ್ರ.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಕಾ.ನಿ;ಯಂತಹ ಅಥವಾ ಸ; ಷ.ರಿ; ಶು.ಮ; ಪ್ರ.ಮ; ಪ ; ಷ.ಧ ; ಕಾ.ನಿ.ಯಂತಹ ಮೇಳಕರ್ತಗಳೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ಜನ ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ಇಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಸಮೃದ್ಧವಾಗು ತ್ತದೆ ; ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಿಗೆ ಗೌರವಾದರಗಳನ್ನೂ ನ್ಯಾಯವನ್ನೂ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಂ ತಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ರಾಗಗಳು

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದದಲ್ಲಿ ಮೇಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಕರಣ ಒಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಕೆಲವು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಹೇಳದಿದ್ದ ಒಂದು ಹೊಸ ವಿಧಾನ ವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವಸಾಮೀಪ್ಯ, ಭಾವಸಾದೃಶ್ಯ, ಗ್ರಾಮ ಮೂರ್ಛನೆ ಮುಂತಾದ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿ ಯನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸಂದಿಗ್ಧವಿಲ್ಲದೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಉದ್ಘಾಟಿ ಸಿದ ಈ ಕ್ರಮವು ಅತ್ಯಂತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು

ಸಂಕ್ಷೇಪ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದೆ. ಮೇಳರಾಗದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ರೋಮನ್ ಅಂಕಗಳಿಂದಲೂ, ವೆಂಕಟಮಖಿಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮೇಳಕರ್ತವನ್ನು ಅರೇಬಿಕ್ ಅಂಕಗಳಿಂದಲೂ ಜನ್ಯರಾಗದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಅಂಕಗಳಿಂದಲೂ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ವರ್ಜ್ಯಸ್ವರಗಳನ್ನು x ಎಂದೂ ವರ್ಜ್ಯವಲ್ಲದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು + ಎಂದೂ ತೋರಿಸಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಳಸಿರುವ ಸ್ವರಸಂಕೇತಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿವೆ. ಆಯಾ ಮೇಳಕರ್ತದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಅದರ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವರ್ಜ್ಯ, ಅವರ್ಜ್ಯ, ಅಂತರ, ಕಾಕಲಿ, ಅಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಗೇಯಕಾಲವನ್ನು ಸಾಯಂ, ಸದಾ, ಪ್ರಭಾತ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಳದಿರುವಲ್ಲಿ ಸ-ತ್ರಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದವೆಂಬ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡನೆಯ ವಿಭಾಗವಾದ ಮೇಲಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಳಕಂಡ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಂಸಗಳ ಒಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

(i)೧ **ಮುಖಾರಿ** (1) ಸು; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಶು.ನಿ; ಸಂ; ಸದಾ (೭-೮)

(ii) ೧ **ಮಾಲವಗೌಡ** (15) ಸ ;ಶು.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ ; ನಿ-ತ್ರಯ; ಸಂ; ಸಾಯಂ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಿಪ x (೮-೯,೧೨)

೨ ಗೌಂಡಕೃತಿ ಧ x, ಷಾ, ಪ್ರಭಾತ (೧೩)

೩ ಗುರ್ಜರೀ ಸಂ, ನಿ-ಅಂಶ, ಗ್ರಹ, ಸ-ನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಾತಃ (೧೩)

೪ ಟಕ್ಕ ಅಂ, ಗ, ಕಾ.ನಿ, ಸಂ, ಅಂತ್ಯಯಾಮ (೧೪)

೫ ಪಾಡೀ ರಿ x, ಷಾ, ಉದಯ (೧೪)

೬ ಕುರಂಜೀ ಸಂ, ಸದಾ, ಧ-ಅಲ್ಪ (೧೫)

೭ ಬಹುಲೀ ಸ, ಮ-ತ್ರಯ, ಅಪರಾಹ್ನ, ಗನಿ x ಅಥವಾ + (೧೫)

೮ ಪೂರ್ವೀ ಸಂ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮ (೧೬)

೯ ರಾಮಕ್ರೀ ಔ, ಮನಿ x, ಸದಾ (೧೬)

೧೦ ದ್ರಾವಿಡಗೌಡ ಸಂ, ನಿ-ತ್ರಯ, ಸಪ-ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿತಗಮಕ ; ಸಾಲಂಗ, ಗುಣಕರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವೆ. (೧೭)

೧೧. ಗೌಡೀ ಔ, ಗಧ x, ದಿನಾಂತ (೧೮)

೧೨ ಬಂಗಾಲ ಸಂ., ಸದಾ (೧೮)

೧೩ ಆಸಾವರೀ ಸಂ, ಮ-ತ್ರಯ, ಸದಾ (೧೯)

೧೪ ಪಂಚಮ ಸಂ, ಪ-ತ್ರಯ, ಪ್ರಾತಃ (೧೯)

೧೫ ರೇವಗುಪ್ತಿ ಔ, ಸಪ x, ರಿ-ತ್ರಯ, ದಿನಾಂತ (೨೦)

೧೬ ಪ್ರಥಮಮಂಜರೀ ಸಂ, ಪ-ತ್ರಯ, ಸದಾ (೨೦)

೧೭ ಕರ್ನಾಟಬಂಗಾಲ ಷಾ. ರಿ x. ಉಷಃ (೨೧)

೧೮ ಶುದ್ಧಗೌಡ ಷಾ. ಪ x. ನಿ-ತ್ರಯ. ಗೇಯಕಾಲ ? (೨೧)

೧೯ ಶುದ್ಧಲಲಿತ ಷಾ. ಪ x. ಪ್ರಾತಃ (೨೨)

೨೦ ದೇವಗಾಂಧಾರ ಸಂ. ಸದಾ (೨೨)

೨೧ ಮಾರವಿಕಾ ಔ. ರಿಧ x. ಸದಾ (೨೩)

(iii)೧ **ಶ್ರೀರಾಗ** (22 ?) ಸ; ಚ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಚ.ಧ; ಕೈನಿ ; ಧ x; ಅಸ್ತಮರವಿ (೨೩-೨೫)

೨. ಮಾಲವಶ್ರೀ ರಿಧ-ಅಲ್ಪ. ಸಂ. ಸದಾ (೨೬)

೩. ಧನ್ಯಾಸೀ ಔ. ರಿಧ x. ಪ್ರಭಾತ (೨೬)

೪ ಭೈರವೀ ಸಂ. ರಿಪ x ? ಮುದ್ರಿತಗಮಕ ?. ಸದಾ (೨೭)

೫ ಸೈಂಧವೀ ಔ. ರಿಪ x. ಸದಾ. ಗಮಕಪೂರಿತ (೨೭)

(iv) ೧ **ಶುದ್ಧನಟ್ಟಾ** (36) ಸ; ಷ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶ.ಮ; ಪ; ಷ.ಧ; ಲ.ಸ ; ಸಂ; ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮ (೨೮-೨೯)

(v) ೧ **ದೇಶಾಕ್ಷೀ** (35) ಸ; ಷ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಲ.ಸ; ಮನಿ x ಅಥವಾ ಮ x; ಗ-ತ್ರಯ; ಸಂ; ಪ್ರಾತಃ (೩೦-೩೧)

(vi) ೧ **ಕರ್ಣಾಟಗೌಡ** (34) ಸ; ಷ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; ಸಂ; ರಿಧ x ಅಥವಾ +; ನಿ-ತ್ರಯ; ಚಂದ್ರಾಸ್ತ (೩೨-೩೪)

೨ ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ ಸಂ. ಮ-ತ್ರಯ. ಮನಿ-ಗಳಲ್ಲಿ ಆಹತಗಮಕ, ಪಂಚಮದಲ್ಲಿ ಕಂಪಿತ. ಸೂರ್ಯೋದಯ (೩೫)

೩ ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ ಸಂ. ಮ-ತ್ರಯ. ಉಷಃ (೩೫)

೪ ಛಾಯಾನಟ್ಟ ಸಂ. ಅಂ. ಗ. ಕಾ. ನಿ. ಸಾಯಂ (೩೬)

೫ ಸಾಮಂತ ಸಂ; ಅಂ.ಗ; ಕಾ. ನಿ; ಸೂರ್ಯೋದಯ (೩೭)

(vii)೧ **ಕೇದಾರ** (29) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶ.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಲ.ಸ ; ಔ; ರಿಧ x, ನಿ-ತ್ರಯ; ಸಾಯಂ (೩೮, ೪೧)

೨ ನಾರಾಯಣಗೌಡ ಷಾ. ರಿ x. ಗ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೪೧)

೩ ವೇಲಾವುಲೀ ಔ. ರಿಪ x. ಧ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೪೨)

೪ ಶಂಕರಾಭರಣ ಸಂ. ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮುದ್ರಿತಗಮಕ. ಸೂರ್ಯೋದಯ (೪೨-೪೩)

೫ ನಟ್ಟನಾರಾಯಣ ಸಂ. ನಿ-ತ್ರಯ (೪೩-೪೪)

೬ ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಔ. ರಿಧ x. ಮ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೪೪)

೭ ಮಲ್ಹಾರ ಔ. ಸಪ x. ಧ-ತ್ರ. ಉಷಃ (೪೫)

೮ ಗೌಂಡ ಸಂ. ಧ-ತ್ರಯ. ಸೂರ್ಯೋದಯ (೪೫)

೯ ಸಾಲಂಗನಟ್ಟ ಸಂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮ (೪೭)

೧೦ ಭೂಪಾಲೀ ಔ. ಮನಿ x, ಗ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೪೭)

೧೧ ಸಾವೇರೀ ಔ. ಸಪ x, ಧ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೪೭)

೧೨ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ ಸಂ. ಸಾಯಂ (೪೭)

೧೩ ಕಾಂಬೋಜೀ ಔ. ಮನಿ x, ಅಂ. ಗ, ಕಾ. ನಿ, ಸೂರ್ಯೋದಯ (೪೮)

(viii) ೧ **ಹಿಜೇಜ** (14) ಸ; ಶು.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; ಅಂ.ಗ; ಕಾ.ನಿ; ಸಂ; ನಿ-ತ್ರ; ಸದಾ (೪೯-೫೦)

೨ ಭೈರವ ಸಂ. ಧ-ತ್ರಯ. ಪ್ರಾತಃ (೫೧)

(ix) ೧ **ಹಮೀರನಟ್ಟ** (27) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ; ಇತರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ? (೫೧-೫೨)

(x) ೧ **ಕಾಮೋದ** (44) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; ಸಂ; ಅಂತ್ಯಯಾಮ (೫೩-೫೪)

(xi) ೧ **ತೋಡೀ** (8) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; ಸಂ; ಮ-ತ್ರಯ; ಪಧ-ಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪನ, ಪ್ರಾತಃ (೫೫-೫೭)

(xii) ೧ **ಆಭೀರಿ** (21) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ ; ಸಂ. ದಿನಾಂತ್ಯ (೫೭-೫೮)

(xiii) ೧ **ಶುದ್ಧವರಾಟೀ** (39) ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ ; ಸಂ; ಸದಾ (೫೯-೬೦)

೨ ಸಾಮವರಾಟೀ ಸಂ. ಕಾ. ನಿ, ಸದಾ (೬೧)

(xiv) ೧ **ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀ** (51) ಸ; ಶು.ರಿ; ಲ.ಮ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ ; ಸಂ; ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ; ದೇಶಿಕಾರವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. (೬೨-೬೪)

೨ ತ್ರಾವಣೀ ಸಂ. ದಿನಾಂತ್ಯ (೬೪)

೩ ದೇಶೀ ಷಾ. ಪ x, ನಿ-ತ್ರಯ. ಸದಾ (೬೫)

೪ ಲಲಿತ ಸಂ. ಪ್ರಾತಃ, ಇದು ಮಾಲವಗೌಡಜನ್ಯವಾದ ಲಲಿತದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುದು. (೬೫)

(xv) ೧ **ದೇವಕ್ರೀ** (?) ಸ; (ಪಂ.ರಿ); ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪಂ.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; ಲ.ಸ; ಸಂ. ಪ x ಅಥವಾ +. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮ. ಸದಾ. ಶುದ್ಧವಸಂತವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ ? (೬೬-೬೮)

(xvi) ೧ **ಸಾರಂಗ** (?) ಸ; ಪ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಲ.ಪ; ಪ; ಕೈ.ನಿ; ಲ.ಸ ; ಸಂ;ಅಪರಾಹ್ನ (೬೯-೭೦)

(xvii) ೧ **ಕಲ್ಯಾಣ** (57) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ ; ಸಂ; ಉದಯ (೭೦-೭೨)

(xviii) ○ **ಹಿಂದೋಲ** (8 ? 20) ಸ; **ಶು.ರಿ** (!ಪಂ.ರಿ); **ಸಾ.ಗ**; **ಶು.ಮ**; ಪ; **ಶು.ಧ**; ಕೈ.ನಿ; ಔ; ರಿಪ x, ಪ್ರಾತಃ (*೭೨-೭೪*)

(ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣವು ತಪ್ಪಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ; ಸರಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ರಾಗ ಮಾಲಾದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ.)

೨ ವಸಂತ ಸಂ, ಉಷಃ (*೭೪*)

(xix) ○ **ನಾದರಾಮಕ್ರೀ** (9)ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಶು.ಧ; ಪ; ಲ.ಸ; ಸಂ; ಸಾಯಂ (*೭೫-೭೬*)

ಈ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅರವತ್ತೈದು ಜನ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತಾರಭಯದಿಂದಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪ್ರಾಚೀನ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಗೌರವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮುಖಾರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮಧ್ಯಂತರ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಇದಕ್ಕೆ 'ಮುಖಮ್ಮ್ಯಚ್ಛತೀತಿ ಮುಖಾರೀಃ' ಎಂದು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಖದಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ, ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೊರಡುವಂತಹದು ಎಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತಮಕರಂದಕಾರನೂ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮುಖಹಾರೀ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಖಾರೀ ವರ್ಣನೆಯ ನಂತರವೇ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪ್ರಾಚೀನಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ, ಅತ್ಯಂತ ವಿಪುಲವಾದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ (ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರರಲ್ಲೊಂದು ಪಾಲು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ.) ಮಾಲವಗೌಡವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ದೇವಕ್ರೀ ಮತ್ತು ಸಾರಂಗಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೇ ಅವನನ್ನು ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರದ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮೇಳಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ವೆಂಕಟಮಖಿ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳದಿದ್ದ ಆದರೆ ಸೋಮನಾಥನು ಹೇಳುವ ಹಮೀರನಾಟ್ಟ, ಕಲ್ಯಾಣ, ಕಾಮೋದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅವನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲಪ್ರಣೀತವಾದ ಹಲವು ರಾಗಗಳು ಅದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಚಾರಿತ್ರಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸತಾರಮಂದ್ರಷಾಡವೌಡುವಾದಿಗಳು ನಿಯಮಾನುಸಾರವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯನಾದ ಹನೂಮಂತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭರತ ಹನೂಮಂತ ಅರ್ಜುನರ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಾಗಿ ಅವನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಭರತ ಹನೂಮಂತ—ಇವರ ಹೆಸರನ್ನೇನೋ ಅವನು ಸ್ಮರಿಸುವುದುಂಟು. ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಆಕರವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹನೂಮಂತನ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಶಿವಮತದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳು ಶುದ್ಧ, ಸಾಲಗ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂದು ಮೂರು ಬಗೆ ; ಬೇರೆ ರಾಗಭಾವಗಳ ಮಿಶ್ರವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅತಿಶಯವಾಗಿ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಶುದ್ಧ, ಬೇರೆ ರಾಗಭಾವಗಳ ಬೆರಕೆಯಾಗಿ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಲಗ, 'ಉಭಯರಕ್ತಿಹೇತು'ವಾದುದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಕೂಟತಾನಗಳನ್ನು 'ನವಾಂಕಖುತ್ಪಗ್ನಿ ಸಚಂದ್ರಸಂಖ್ಯಾ'(೧೩೬೯? ೩೭೦೦?), ಷಾಡವಗಳನ್ನು 'ಷಟ್‌ಪಂಚರಂಧ್ರೇಂದುಮಿತಾಃ' (೧೦೫೬), ಔಡುವಗಳನ್ನು 'ಮಾರ್ಗಣಪಕ್ಷರಾಮಾಃ' (?) ಎಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಆಲಪ್ತಿಪ್ರಸಾದವು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಿರಿಪ, ಸ್ಫುರಿತ, ಕಂಪಿತ, ಲೀನ, ಆಂದೋಲಿತ, ವಲಿ, ತ್ರಿಭಿನ್ನ, ಕುರುಲ, ಆಹತ, ಉಲ್ಲಾಸಿತ, ಪ್ಲಾವಿತ, ಹುಂಫಿತ, ಮುದ್ರಿತ, ನಾಮಿತ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಿತಗಳೆಂಬ ಹದಿನೈದು ಗಮಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳಿದೆ. ನಂತರ ಆಲಾಪನೆಯ ಸ್ಥಾಪನೀ, ಭಂಜನೀ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಧಾಲು, ವಹನಿ, ಛಾಯಾ, ಕಾಕುಗಳೆಂಬ ಠಾಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇದೆ. ಆಲಪ್ತಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಆಲಪ್ತಿಲಕ್ಷಣ, ಆಲಪ್ತಿವಿಧಗಳು, ಆಲಪ್ತಿ ವಿಧಾನ—ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ರಾಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತಮವಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇಂದು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಜೀವಸ್ವರ ಎಂಬುದರ ಉಲ್ಲೇಖವು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ಪ್ರಸಾದದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ಮಾಲವಗೌಡ, ಭೈರವ, ಶ್ರೀ, ಧನ್ಯಾಸೀ, ಮಲ್ಹಾರ, ವಸಂತ, ವರಾಟೀ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀಗಳನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಲಪಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ೩.೩೪-೫೭). ವೇಣುವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದನು. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ವೇಮ ಭೂಪಾಲನೂ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಮನಾಥನೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಂತೆಯೇ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು.

ರಾಗಮಂಜರೀ

ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ಫಾರಕೀಮನೆತನದ ಬುರಹಾನಖಾನನ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ಆನಂದವಲ್ಲೀ ನಗರದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮೂರು ಪ್ರಸಾದಗಳಿಂದಲೂ ಒಟ್ಟು (೮೨, ೧೩೯, ೫೭) ೨೭೮ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರೆ ರಾಗಮಂಜರಿಯನ್ನು ಕಛ್ಛಪ ವಂಶೀಯನಾದ ಮಾಧವಸಿಂಹನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಗ್ವಾಲಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದನು. ಇದು ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನ ೧೪೮ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಗದ್ಯವೂ ಇರುವ ಒಂದು

ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಉದ್ದೇಶ.

ರಾಗಮಂಜರಿಯು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥರಚನಾ ಸಂದರ್ಭದ ನಿರೂಪಣೆಯೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾದ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಗ್ರಾಮ, ಮೂರ್ಛನೆ, (ಸ್ವರ)ಪ್ರಸ್ತಾರ, ಸಂಖ್ಯಾ, ನಷ್ಟ, ಉದ್ದಿಷ್ಟ, ವರ್ಣ, ಗಮಕ ಮತ್ತು ಆಲಪ್ತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ೬೯ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯವು ಇದೆ ; ನಂತರ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತೈದು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವ ರಾಗಾಧ್ಯಾಯವಿದೆ. ಗ್ರಂಥಸಮಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಪರ್ಶಿಯನ್ 'ಪರ್ದಾ'ಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವ ಆರು ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವೂ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಪರಿಚಯದ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವೂ ಮಾಧವಸಿಂಹನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವೂ ಇವೆ.

ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯ

ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರುವ ನಿರೂಪಣೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದುದು, ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಾನುಸಾರಿಯಾದುದು. ಇದೇ ಕಾಲದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಗ್ರಾಮ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಪರಿವಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸದೆಯೇ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಮೇಳಗಳ ಪ್ರಮೇಯ ಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಇವುಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ ಇವು ಗ್ರಂಥದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾದ ರಾಗಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಪ್ರಭಾವ ಕಾರಿಯೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನದು ಮೊನೆಯಾದ, ನೇರವಾದ, ಸರಳ ಶೈಲಿ ; ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮಿತವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ, ತಿಳಿಯೂ ಅಸಂದಿಗ್ಧವೂ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಅವನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದು ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ದೇಹದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರೇರಿತವಾದ ಪ್ರಾಣವು ಅಗ್ನಿಯೊಡನೆ ಸೇರುವುದರಿಂದ ನಾದವು ಜನಿಸಿ ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಪುಷ್ಟ, ಅಪುಷ್ಟ, ಕೃತ್ರಿಮ ಎಂಬ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಭಿ, ಹೃದಯ, ಕಂಠ, ಮೂರ್ಧ್ನಿ (ನೆತ್ತಿ) ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅನುಮಂದ್ರ, ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ನಾದವ್ಯವಹಾರಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಆಯಾ ಸ್ವರಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ, ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ತಿರ್ಯಗ್ಗಮನದ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ನಾಡಿಗಳು ಸೋಪಾನಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಪಾದರಸದ ಕಾಲುವೆಗಳಂತಿರುವ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣ ವಾಯುವು ಪ್ರವಹಿಸಿದಾಗ ನಾದವು ಶ್ರುತಿಯೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರಾ, ಕುಮುದ್ವತೀ ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಳ್ಳ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳಿವೆ. ಇವೇ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಭೇದದಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ (೧.೧೫-೨೪).

ರಾಗವೇ ಮೊದಲಾದ ಗಾನವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಏಳು ಸ್ವರಗಳು ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪೈಕಿ ೪. ೭. ೯. ೧೩. ೧೭. ೨೦ ಮತ್ತು ೨೨ನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ (ಶುದ್ಧ)ಷಡ್ಜವೇ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಸರಿಗಮಪಧನಿ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳ ಕೆಳಗಿರುವ ಇತರ ಸ್ವರಗಳು ಮುಂದುಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಮೂರು ಮೂರು ಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಿಕೃತಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗತಿಯೂ ಉಂಟು. ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ವಾದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳಿವೆ ; ಗ್ರಹ, ಅಂಶ, ನ್ಯಾಸ, ಅಪನ್ಯಾಸ ಎಂಬ ಭೇದಗಳೂ ಇವೆ. ಅಂಶಕ್ಕೆ ಜೀವಸ್ವರವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ (೧.೨೫-೪೦).

ನಾಭಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅನುಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯು ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ನಾಭಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮನಾದವನ್ನು ಇದರೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶ್ರುತಿನಾಡಿಗಳು ಪಾದರಸದ ಕಾಲುವೆಗಳಂತೆ ಇರುತ್ತವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಅವನೊಬ್ಬನೆ ಹೇಳಿರುವುದು. ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತಮವಾದ ಸ್ವರವನ್ನು ಜೀವಸ್ವರವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಪ್ರಾರಂಭವು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಿಕೃತಿಭೇದವನ್ನು ಗಾಂಧಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೆ. ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತೊಂಬತ್ತು ರಾಗಮೇಳಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಅವನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಅವನು ಹೇಳುವ ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಶಾಹಜಿ, ತುಳಜ ಮತ್ತು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ, ಜಾತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಸ್ವರಸಮೂಹವು ಗ್ರಾಮ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ, ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಎಂದು ಇದು ಮೂರು ವಿಧ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂತಹ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂದು ಹೆಸರು ; ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ರಿಷಭಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ (೭) ನಿಷಾದವು ಷಡ್ಜದ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ (೪) (ಇತರ ಸ್ವರಗಳು ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಉಚಿತವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ) ಇದ್ದರೆ ಅದು ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಇದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮತ. ಯಾಷ್ಟಿಕನ ಮತದಲ್ಲಾದರೆ ಗಾಂಧಾರದ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಿಷಭವೂ ನಿಷಾದದಲ್ಲಿ ಧೈವತವೂ ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವೂ ಲಘುಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವೂ ಲಘುಪಂಚಮದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವೂ ಇದ್ದರೆ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನೂ

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದೇ ಮುಖ್ಯತಮವಾದ ಗ್ರಾಮ. ಈಗ ನ್ಯಾಸ, ಗ್ರಹ, ಅಂಶ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಷಾಡವ, ಔಡುವ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ನಿಯಮಗಳು ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಕವಾದ ಕಾಮಚಾರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹನೂಮಂತನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ದ್ವಾವಿಂಶತಿ ಶ್ರುತಿಮಂಡಲ ದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳ ಸ್ವರಗಳು ಎಷ್ಟು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತ ವೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪಥಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದೆ.

	ಸ	ರಿ	ಗ	ಮ	ಪ	ಧ	ನಿ
ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ	೪	೩	೨	೪	೪	೩	೨
ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ	೪	೩	೨	೪	೩	೪	೨
ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮ							
ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಮತ	೩	೨	೪	೩	೩	೩	೪
ಯಾಷ್ಟಿಕಮತ	೪	೨	೪	೩	೪	೨	೩

ಇದರಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಾರದನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಯಾಷ್ಟಿಕನ ಮತವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರಿಷಭಧೈವತಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಅವು ಸ್ವಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದರೆ ೧, ೫, ೪, ೩, ೧, ೫, ೩ ಎಂಬ ಬಹು ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾಷ್ಟಿಕನದೆನ್ನುವ ಈ ಮತವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವವನು ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನೊಬ್ಬನೆ.

ಇದರ ನಂತರ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಏಳು ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಷಾಡವ ಔಡುವ ತಾನಗಳನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶ, ನಿಗ್ರಹಗಳೆಂಬ ತಾನಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಶುದ್ಧತಾನ ಮತ್ತು ಕೂಟತಾನಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಟತಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವ ಸಂಖ್ಯೆ, ನಷ್ಟ, ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಎಂಬ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಆಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಪ್ರಣೀತವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳಿ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತಾನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿರುವ ಮಾಲಾ ಎಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾರರೀತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ವರ್ಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಆಲಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಲಘುಷಡ್ಜ, ಲಘುಮಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ, ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲೇಬೇಕಾದಾಗ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದೂ ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕರು ಆ ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಲಘುಷಡ್ಜ, ಲಘುಮಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾಕಲ್ಯಂತರಯೋಃ ಸ್ಥಾನೇ ತೃತೀಯಗತಿಕೌ ನಿಗೌ ।
ಪ್ರಯೋಗೇ ಚ ಪ್ರತಿನಿಧೀ ಕ್ರಿಯೇತೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕೈಃ ।

ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಗಃ ಸರ್ವತ್ರ ಕಾಕಲೀ ಚಾಂತರಸ್ವರಃ ।
ರತ್ನಾಕರೇಽಪಿ ಚೇತ್ಯುಕ್ತಃ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೇನ ಸೂರಿಣಾ । (ರಾಗಮಂಜರಿ ೧.೭೫-೭೬)

ರಾಗಾಧ್ಯಾಯ

'ಒಂದೊಂದು ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಗಳು ಬಹುವಾಗಿವೆ ; ಅವುಗಳ ರೂಪಗಳೂ ಅಗಾಧವೇ ; ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಎಣಿಸಿ ಹೇಳಲು ಆಗದು. ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಚೆದುರಿ ಹೋಗಿರುವ ಸ್ವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಥಿಸಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ' (೨.೧-೩) ಎಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಾ ಯವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜ. ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ವರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಮೇಳಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವುದು ನಿಃಸಂದೇಹ. ಆಯಾ ರಾಗಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತಮವಾದುದು, ಆದುದರಿಂದ ಮೇಳಕರ್ತವಾಗಲು ಅರ್ಹವಾದುದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದೇ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ ಇರುವ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಗೌಲ, ಮಾಲವಗೌಲ, ಗುರ್ಜರಿಗಳು ಇಂತಹ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಒಬ್ಬನೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ಮತ್ತು ರಾಗಮಂಜರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ ; ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿದ್ದ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಮೇಳಗಳು ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದೆ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಳಸಿರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೇ (ಪು.೨೪೩) ಇಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ. ಇ. ಎಂದರೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ರಾಗಮಂಜರಿಯ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಂಸಗಳ ಒಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

(i) **ಮುಖಾರೀ** (1) ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಶು.ನಿ ; (೭) ಜನ್ಯ : ಮುಖಾರೀ ಇ. (೮)

(ii) **ಸೋಮ** (2)ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; (೮-೯) ಜನ್ಯ : ಸೋಮ ಇ. (೯)

(iii) **ಟೋಡೀ** (8) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ. ನಿ ; (೧೦) ಜನ್ಯ : ೧ ಟೋಡೀ (೧೧). ೨ ಶುದ್ಧಭೈರವ (೧೧)

(iv) **ಗೌಡೀ** (15) ಸ; ಶು.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ ; ಲ.ಸ; (೧೨) ಜನ್ಯ : ೧ ಗೌಡೀ(೧೪) ೨ ಕರ್ಣಾಟಬಂಗಾಲ(೧೫) ೩ ಗುರ್ಜರೀ(೧೫) ೪ ಬಹುಲೀ (೧೬) ೫ ಆಸಾವರೀ(೧೬) ೬ ರಾಮಕಲೀ(೧೭) ೭ ಮಾರು(೧೭) ೮ ಗುಣಕರೀ(೧೮) ೯ ಟಕ್ಕ (೧೮) ೧೦ ಶುದ್ಧಲಲಿತಾ(೧೯) ೧೧ ಪಂಚಮ(೧೯) ೧೨ ಪಟಮಂಜರೀ(೨೦) ೧೩ ಮಾಲವಗೌಡ

(೨೦) ೧೪ ಪೂರ್ವೀ (೨೧) ೧೫ ಬಂಗಾಲ (೨೨)೧೬ ಭೈರವೀ(೨೦) ೧೭ ಪಾಡೀ(೨೨-೨೩)

(v) **ವರಾಟೀ** (39) ಸ; ಶು.ರಿ; ಶು.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ; ಜನ್ಯ : (೧) ಶುದ್ಧವರಾಟೀ(೨೪) (೨) ಶ್ಯಾಮವರಾಟೀ (೨೫)

(vi) **ಕೇದಾರ** (29) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಪಂ.ಧ; (೨೫-೨೬) ಲ.ಸ ; ಜನ್ಯ: ೧ ಕೇದಾರ(೨೮) ೨ ಗೌಂಡ(೨೯) ೩ ಮಲ್ಹಾರ(೨೯) ೪ ನಟನಾರಾಯಣ(೩೦) ೫ ಮೇಲಾವಲೀ(೩೧) ೬ ಭೂಪಾಲೀ(೩೧) ೭ ಕಾಂಬೋಜೀ(೩೨) ೮ ಮಧುಮಾಧವೀ(೩೨) ೯ ಶಂಕರಾಭರಣ(೩೩) ೧೦ ಸಾವೇರೀ(೩೩) ೧೧ ಸುಹವೀ(೩೪) ೧೨ ನಾರಾಯಣೀ(೩೪) ೧೩ ಕೇದಾರನಾಟ (೩೫) ೧೪ ದೇವಕ್ರೀ (೩೫)

(vii) **ಶುದ್ಧನಾಟ** (36) ಸ; ಷ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಷ.ಧ; ಲ.ಸ; (೩೬)ಜನ್ಯ : ಶುದ್ಧನಾಟ (೩೭) ಇ.

(viii) **ದೇಶಾಕ್ಷೀ** (34) ಸ; ಷ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ; ಜನ್ಯ : ದೇಶಾಕ್ಷೀ (೩೮)ಇ.

(ix) **ದೇಶಿಕಾರ** (51) ಸ; ಶು.ರಿ; ಲ.ಮ; ಲ.ಫ; ಪ; ಶು.ಧ ;ಲ.ಸ; (೩೯)ಜನ್ಯ : ೧ ದೇಶಿಕಾರ(೪೦) ೨ ತ್ರವಣೀ(೪೧) ೩ ದೇಶೀ(೪೧) ೪ ಲಲಿತ(೪೨) ೫ ದೀಪಕ(೪೨) ೬ ವಿಭಾಸ (೪೩)

(x) **ಸಾರಂಗ** (?) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಊ.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಷ.ಧ; ಲ.ಸ; (೪೩-೪೪)ಜನ್ಯ : ಸಾರಂಗ (೪೫)ಇ.

(xi) **ಆಹೇರೀ** (೨೧) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ; (೪೫-೪೬)ಜನ್ಯ: ಆಹರೀ(೪೬) ಇ.

(xii) **ಕಲ್ಯಾಣ** (64) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ; (೪೯)ಜನ್ಯ : ಕಲ್ಯಾಣ(೫೦) ಇ.

(xiii) **ಕಾಮೋದ** (44) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಲ.ಪ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ; (೪೯-೫೦)ಜನ್ಯ :ಕಾಮೋದ(೫೦) ಇ.

(xiv) **ಹಿಜೇಜ** (8 ?15 ?) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ(? ಅಂ.ಗ); ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ (?ಕಾ. ನಿ); (೫೧)ಜನ್ಯ :೧ ಹಿಜೇಜ (೫೨) ೨ ಅಪರಭೈರವ (೫೨)

(xv) **ನಾದರಾಮಕ್ರೀ** (8 :) ಸ; ಶು.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ; (೫೩)(?ಜನ್ಯ: ನಾದರಾಮಕ್ರೀ(೫೪) ಇ.

(xvi) **ಹಿಂದೋಲ** (20) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಕೈ.ನಿ; (೫೪-೫೫) ಜನ್ಯ : ೧ ಹಿಂದೋಲ(೫೬) ೨ ವಸಂತ(೫೬)

(xvii) **ಕರ್ಣಾಟ** (30) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಷ.ಧ; ಪ.ಸ ; (೫೭)(?) ಜನ್ಯ :೧ ಕರ್ಣಾಟ(೫೯) ೨ ಸಾಮಂತ(೫೯) ೩ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ(೬೦) ೪ ಛಾಯಾನಾಟ(೬೦) ೫ ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ(೬೧) ೬ ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ(೬೧) ಇ.

(xviii) **ಹಮೀರ** (27) ಸ; ಪಂ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಶು.ಧ; ಲ.ಸ (೬೨-೬೩); ಜನ್ಯ: ಹಮೀರ (೬೩) ಇ.

(xix) **ಮಾಲವಕೈಶಿಕ** (22 !) ಸ; ಚ.ರಿ; ಸಾ.ಗ; ಶು.ಮ; ಪ; ಚ.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; (೬೪) ಜನ್ಯ: ೧ ಮಾಲವಕೈಶಿಕ(೬೫) ೨ ಮಾಲವಶ್ರೀ(೬೬) ೩ ಧನ್ನಾಸೀ(೬೬) ೪ ಭೈರವಿ(೬೬) ೫ ಸೈಂಧವೀ (೬೭) ೬ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ (೬೮)

(xx) **ಶ್ರೀ** (28 !) ಸ; ಚ.ರಿ; ಲ.ಮ; ಶು.ಮ; ಪ; ಚ.ಧ; ಕೈ.ನಿ ; (೬೮) ೧ ಜನ್ಯ : ಶ್ರೀರಾಗ(೬೯) ಇ.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ಮಾಲವಗೌಡ, ಶುದ್ಧನಟ್ಟಾ, ಹಮ್ಮೀರನಟ್ಟಾ, ತೋಡಿ, ಆಭೀರೀ, ಶುದ್ಧವರಾಟೀ, ಶುದ್ಧ ರಾಮಕ್ರೀಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡೀ, ಶುದ್ಧನಾಟ, ಹಮೀರ, ಟೋಡಿ, ಆಹೇರೀ, ವರಾಟೀ, ದೇಶಿಕಾರ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ದೇಶಾಕ್ಷಿ (34), ಕರ್ಣಾಟ (30), ಹಿಜೇಜ (8?15), ಕಲ್ಯಾಣ (64) ನಾದರಾಮಕ್ರೀ(8?)ಗಳು ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಮೇಳಾಂತರ ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ದೇವಕ್ರಿಯೆಯೂ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಸೋಮ, ಮಾಲವಕೈಶಿಕಗಳೂ ಅಧಿಕವಾಗಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದ ನಾರಾಯಣಗೌಡ, ಪ್ರಥಮಮಂಜರಿ, ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ಮಾರವಿ, ರಾಮಕ್ರೀ, ಸಾಮವರಾಲೀ, ದ್ರಾವಿಡಗೌಡ ಎಂಬ ಜನ್ಯರಾಗಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾರಾಯಣೀ, ಪಟಮಂಜರೀ, ಮಧು ಮಾಧವೀ, ಮಾರು, ರಾಮಕಲಿ, ಶ್ಯಾಮವರಾಟೀ, ಗುಣಕರೀ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಗೌಂಡಕೃತಿ, ಬಂಗಾಲ, ರೇವಗುಪ್ತಿ, ಶುದ್ಧಗೌಡ ಎಂಬ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ದೀಪಕ, ವಿಭಾಸ, ಶುದ್ಧಭೈರವ, ಸುಹವೀ ಎಂಬ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಮಾನವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿರುವ ರಾಗಗಳು ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿ ದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಅಸಮಂಜಸತೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ರಾಗಮಂಜರಿಯ ಪಾಠವು ತುಂಬಾ ಅಶುದ್ಧವಾಗಿರುವುದೂ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಿಜೇಜಕ್ಕೆ ಏಕಗತಿಕಗಳಾದ ಗನಿ-ಗಳೆಂದೂ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಗಳೆಂದೂ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಮಾಡುವಂತಹ ನಿದರ್ಶನಗಳು ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ.

ಆದುದರಿಂದ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಕೊಡದೆ ಇರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ರಾಗಮಂಜರಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸಾಕು : ಕೇದಾರನಾಟವು (೨.೩೫) ಕೇದಾರ ಮೇಳ(29)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ; ಸುಹವಿಯೂ (೨.೩೪) ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಜನ್ಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಧ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ; ವಿಭಾಸವು ದೇಶಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ(೨.೪೩) , ಸಂಪೂರ್ಣ, ಆದರೆ ಸ-ತ್ರಯ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ. ವರಾಟಿಯೆಂಬುದು. ರಾಗಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೇಳ ಮಾತ್ರ(೨.೨೩), ಅದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವರಾಟೀ(೨.೨೪).

ಶ್ಯಾಮವರಾಟೀಗಳು(೨.೨೫) ಜನ್ಯ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯೇ ಮೇಳ (೨.೨.೫೯-೬೦), ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮವರಾಲಿಯು ಜನ್ಯ(೨.೨೬೧) . ಶುದ್ಧಭೈರವವು(೨.೧೧) ಟೋಡೀಮೇಳ(8)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ, ರಿ-ಹೀನ, ಷಾಡವ, ಸ-ತ್ರಯ, ಪ್ರಭಾತಗೇಯ. ಬೇರೆಡೆ ಅದು ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಏರಿಸಿಕೊಂಡು ವಸಂತಭೈರವಿ ಮೇಳ(14)ಕ್ಕೂ ನಿಷಾದವನ್ನು ಏರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಳ(15)ಕ್ಕೂ ವರ್ಗವಾದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸೋಮ ರಾಗವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳ (2) ರಾಗ (೨.೮೯); ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸದಾಗೇಯ, ಶಿವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯ.

ರಾಗಮಂಜರಿಯ ಅಂತ್ಯಭಾಗವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ರಾಗಗಳು ಅನಂತವಾಗಿವೆ ; ವಿಚಕ್ಷಣರು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು (೨.೭೦) ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪರದಗಳೆಂಬ ಪಾರಸಿಕರಾಗಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ ; ಅವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗಗಳು; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಗಮಕಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ ; ನಿಷಾದಗಾಂಧಾರಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅನ್ಯೇಽಪಿ ಪಾರಸೀಕೇಯಾ ರಾಗಾಃ ಪರದನಾಮಕಾಃ ।
ಸಂಪೂರ್ಣಾಃ ಸರ್ವಗಮಕಾಃ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಿತಾಃ ಸದಾ ॥ (ರಾಗಮಂಜರಿ ೨.೭೧)

ಇದರಿಂದ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಸ್ವರಗಳು ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿನ ಲಘುಷಡ್ಜ ಲಘುಮಧ್ಯಮಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಊನವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ :(ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ೨.೭೧-೭೫)

೧. ದೇವಗಾಂಧಾರಿ—ರಹಾಯೀ	೯. ಜಿಜಾವಂತೀ—ಹುಸೇನೀ
೨. ಕಾನರಾ—ನಿಶಾಬರ್	೧೦. ಮಾಲವ(ಗೌಡ)—ಮುಸಲೀಕ್
೩. ಸಾರಂಗ—ಮಾಹುರ್	೧೧. ಕಲ್ಯಾಣ—ಯಮನ್
೪. ಬಂಗಾಲ—ಜ್ವಂಗೂಲ	೧೨. ಬಿಲಾವಲ—ಸರಪರದಾ
೫. ದೇಶೀ—ಆಹಂಗ್	೧೩. ದೇಶಿಕಾರ—ಬಾಖರೇಜ್ಸ್
೬. ಮಲ್ಹಾರ—ಬಾರಾ	೧೪. ಆಸಾವರೀ—ಹಿಜ್ವೇಜ್ಸ್
೭. ಕೇದಾರ—ಸುಹವಾ	೧೫. ದೇವಗಿರೀ—ಮುಶಕ್
೮. ಧನ್ನಾಸೀ—ಇರಾಖ್	

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೇ ರಾಗಮಾಲಾ ಮತ್ತು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಮೀಕರಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ : ಧನ್ನಾಸೀ—ಇರಾಖ್, ದೇಶಿಕಾರ—ಬಾಖ ರೇಜ್ಸ್, ದೇಶೀ—ಆಹಂಗ್, ಕಲ್ಯಾಣ—ಯಮನ್, ಮಾಲವ(ಗೌಡ)—ಮುಸಲೀಕ್, ಕರ್ಣಾಟ—ಹುಸೇನೀ, ವೇಲಾವಲೀ—ಸರಪರದಾ, ಸಾವೇರೀ (ಕೇದಾರ)—ಸರಪರದಾ, ಮತ್ತು ಮಲ್ಹಾರ—ಧಾರಾ. ಹುಸೇನಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜಿಜಾವಂತದ ಬದಲು ಕರ್ಣಾಟಕ್ಕೆ

ಸಮಚ್ಛಾಯೆಯುಳ್ಳದ್ದನ್ನಾಗಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಧಾರಾ ಎಂಬುದು ರಾಗ ಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಬಾರಾ ಆಗಿದೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೦೯ರಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪರದ ಗಳಿಗೆ ಸಮಚ್ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ : ೧. ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ–ಹುಸೇನೀ ೨. ಜ್ವಲುಫ್–ಭೈರವ ೩. ರಾಮಕ್ರಿಯಾ–ಮುಸಲೀಕ್. ೪. ಆಸಾವರೀ–ಉಜ್ಜ್ವಲ ೫. ವಿಹಂಗಡ–ನವರೋಜ್ಸ್ ೬. ದೇಶಿಕಾರ–ಬಾಖರೇಜ್ಸ್ ೭. ಸೈಂಧವೀ–ಹಿಜ್ವೇಜ್ಸ್ ೮. ಕಲ್ಯಾಣ–ಯಮನ್ ೯. ದೇವಕ್ರೀ–ಪುಷ್ಕ್ (?ಮುಷಾಕ್) ೧೦. ವೇಲಾವಲೀ–ಸರಪರದಾ ೧೧. ಕರ್ಣಾಟ–ಇರಾಖ್ ೧೨. ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಡ–ಇರಾಖ್.

ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಮಕಾಂ ಅಥವಾ ಪರದಗಳಿದ್ದವು. ಇವು ಪ್ರಧಾನರಾಗಗಳಾಗಿದ್ದು ಮೇಷವೃಷಭಾದಿ ಹನ್ನೆರಡು ರಾಶಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಮುಂದಿನ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರದದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡೆರಡರಂತೆ ಶುಬಹ್‌ಗಳೆಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವು. ಹದಿನಾರು-ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರದ ದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕುನಾಲ್ಕರಂತೆ ಗುಷಗಳೆಂಬ ನಲವತ್ತೆಂಟು ಉಪರಾಗಗಳು ಜನಿಸಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಇವುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆವಾಜ್ಸ್‌ಗಳೆಂಬ ಆರು ಬೇರೆ ಉಪರಾಗಗಳೂ ದೌರ್‌ಗಳೆಂಬ ಉಪರಾಗಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಈ ವೇಳೆಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಆಹಂಗ್ ಎನ್ನುವುದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಮವಾಗಿಯೇ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ದೇಶೀ ಎಂಬ ರಾಗಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಆಹಂಗ್ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಅವನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಹಂಗ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಪರದವು ದೆಹಲಿಯ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೋ ಎಂಬು ದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಲ್ಲ.

ಅವನು ಹೆಸರಿಸುವ ಪರದಗಳಲ್ಲಿ ರಹಾಯೀ. ಜ್ವಂಗೂಲ. ಇರಾಖ್. ಹುಸೇನೀ. ಮೂಸಲೀಕ್. ಹಿಜ್ವಾಜ್ಸ್. ಮುಶಕ್‌ಗಳು ಮಾತ್ರ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಹನ್ನೆರಡರಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಸಲೀಕಕ್ಕೆ ಬೂಜ್ರೂರ್ಗ್. ಮುಶಕ್‌ಗೆ ಉಷ್ಷಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಸೋಮನಾಥನೂ ತಾವು ಕೇಳಿದ ಈ ಹೆಸರುಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶಾಬರ್ ಎಂಬುದು ಇಸ್‌ಫಹಾನ್ ಮಕಾಮಿನ ಒಂದು ಶುಬಹ್ ; ಮಾಹುರ್ 'ಪರದ'ವು ನವ ಎಂಬ ಪರದದ ಒಂದು ಶುಬಹ್. ಸರಪರದಾ ಎಂಬುದು (ಸರ್+ಪರದಾ = ಪರದಗಳಲ್ಲಿ ಶಿರಸ್ಸಿನಂತೆ ಮುಖ್ಯ ವಾದುದು) ಹುಸೇನೀ ಪರದದ ಗುಷ. ಸುಹವಾ ಎಂಬುದು ರಾಸ್ತ್ ಮಕಾಮಿನ ಗುಷ.

ಹದಿನಾಲ್ಕು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಸುಮಾರಿಗೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪರದ ಅಥವಾ ಮಕಾಂಗಳಿದ್ದವು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಬ್ದುಲ್

ಕಾದಿರ್ ಮತ್ತು ಮಹಮದ್ ಷೀರಾಜ್ಸಿಗಳು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಲ್ ಫಾರಾಬಿಯ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹೆಲ್ಮ್‌ಹೋಲ್ಟ್ಜ್‌ಸ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಂಡ್‌ರವರುಗಳು ಈ ಹನ್ನೆರಡು ಪರದಗಳ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದು; ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲೆಂದು ಈ ಪರದಗಳ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸರಿಗಮಪದನಿ—ಎಂದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದೆ. ಈ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸೆಂಟ್ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಸಂ.	ಪರದ	ಸ	ರಿ	ಗ	ಮ	ಪ	ಧ	ನಿ	ಸ	
೧.	ಉಷಕ್	೦	೨೦೪	೪೦೮	೪೯೮	೭೦೨	೯೦೬	೯೯೬	೧೨೦೦	
೨.	ನವ	೦	೨೦೪	೨೯೪	೪೯೮	೭೦೨	೯೦೬	೯೯೬	೧೨೦೦	
೩.	ಬೂಸಲೀಕ್	೦	೯೦	೨೯೪	೪೯೮	೫೮೮	೭೯೨	೯೯೬	೧೨೦೦	
೪.	ರಾಸ್ತ್	೦	೨೦೪	೩೮೪	೪೯೮	೭೦೨	೮೮೨	೯೯೬	೧೨೦೦	
೫.	ಜ್ಸಂಗೂಲ	೦	೨೦೪	೩೮೪	೪೯೮	೬೭೮	೮೮೨	೯೯೬	೧೨೦೦	
೬.	ರಹಾವಿ	೦	೧೮೦	೩೮೪	೪೯೮	೬೭೮	೭೯೨	೯೯೬	೧೨೦೦	
೭.	ಹುಸೇನಿ	೦	೧೮೦	೨೯೪	೪೯೮	೬೭೮	೯೦೬	೯೯೬	೧೨೦೦	
೮.	ಹಿಜ್ಜಾಜ್ಸ್	೦	೧೮೦	೨೯೪	೪೯೮	೬೭೮	೮೮೨	೯೯೬	೧೨೦೦	
		ಸ	ರಿ	ಗ	ಮ	ಪ	ಧ	ನಿ	ನಿ	ಸ
೯.	ಇರಾಖ್	೦	೧೮೦	೩೮೪	೪೯೮	೬೭೮	೮೮೨	೯೯೬	೧೧೭೬	೧೨೦೦
೧೦.	ಇಸ್ಫಹಾನ್	೦	೧೮೦	೩೮೪	೪೯೮	೭೦೨	೮೮೨	೯೯೬	೧೧೭೬	೧೨೦೦
೧೧.	ಜ್ಸಿರಫ್‌ಖಂಡ್	೦	೧೮೦	೨೯೪	೪೯೮	೬೭೮	೭೯೨	೮೮೨	೧೦೮೬	೧೨೦೦
೧೨.	ಬೂಜ್ಸೂರ್ಕ್	೦	೧೮೦	೩೮೪	೪೯೮	೬೭೮	೭೦೨	೯೦೬	೧೦೮೬	೧೨೦೦

ಈ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಸೆಂಟ್ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಸ	ಶು.ರಿ	ಪಂ.ರಿ	ಸಾ.ಗ	ಲ.ಮ	ಶು.ಮ	ಲ.ಪ	ಪ	ಶು.ಧ	ಪಂ.ಧ	ಕೈ.ನಿ	ಲ.ಸ	ಸ
೦	೧೧೨	೨೦೪	೩೧೬	೩೮೬	೪೯೮	೬೧೦	೭೦೨	೮೧೪	೯೦೬	೧೦೧೮	೧೦೮೮	೧೨೦೦

ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣಗಳು. ಉದಾ. ಅಹೋಬಲನ ಸಂಗೀತಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಪ್ರಮಾಣ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಇವು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಂದಿನ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ :

ರಿ-೧	ರಿ-೨	ಗ-೧	ಗ-೨	ಮ-೧	ಮ-೨	ಧ-೧	ಧ-೨	ನಿ-೧	ನಿ-೨
೯೦	೧೮೨	೨೯೪	೪೦೮	೫೨೦	೫೯೦, ೬೧೨	೭೯೨	೮೮೪	೯೯೬	೧೧೧೦

ಈ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ರಿ-೧ ಎಂಬುದು ಗೌಳವೇ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತ

ವಾಗುವ ಕೋಮಲ ಶುದ್ಧರಿಷಭ. ರಿ-೨ ಎಂಬುದು ಚತುಶ್ರುತಿಕ ರಿಷಭ ; ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮೊದಲಾದವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಬಹುಶಃ ಇದನ್ನೇ. ಧ-೨ ಸ್ವರವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಚತುಃಶ್ರುತಿಧೈವತ. ಇವೆರಡೂ ನಾವು ಇಂದು ಚತುಃಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲ. ಇವಕ್ಕಿಂತ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ (ಶ್ರುತಿಮಂಡಲದ) ಎಂಟನೆಯ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದ ನೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹವು ;ಗ-೧ ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕಿಂತ ಕೋಮಲವಾಗಿ, ಆದರೆ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಇರುವ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ; ವರಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರುವಂತಹುದು. ಗ-೨ ಎಂಬುದು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ (ಇಂದಿನ) ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದು ದೇವಗಾಂಧಾರಿಯಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಗಾಂಧಾರದ ಸ್ಥಿತಿ. ಮ-೧ ಸ್ವರವು ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ, ಗೌಳಿಪಂತುರಾಗದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅವಸ್ಥೆ. ಮ-೨ ಎಂಬುದು ಇಂದಿನ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮಕ್ಕಿಂತ ಕೋಮಲವಾಗಿ (ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪತೀವ್ರ ವಾಗಿ) ಸಾರಂಗದಲ್ಲಿ (ಅಥವಾ ವರಾಳಿಯಲ್ಲಿ) ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸ್ವರ. ಧ-೧ ಶುದ್ಧ ಧೈವತಕ್ಕಿಂತ ಕೋಮಲವಾಗಿ ಸಾವೇರಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸ್ವರ. ಧ-೨ ತೀವ್ರವಾದ ಪಂಚಶ್ರುತಿ ಧೈವತ ; ಕೈಶಿಕನಿಷಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ; ನಾಯಕಿ ಯಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಿ-೧ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೋಮಲ ವಾಗಿದ್ದು ಸುರಟಿಯಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿ-೨ ಸ್ವರವು (ಇಂದಿನ) ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೋಮಲ ಎಂದರೆ ನೀಚ, ತೀವ್ರವೆಂದರೆ ಉಚ್ಚ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಮೇಲಿನ ಪಥಕಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಅನುಮಿತಿಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಲಘು ಮಧ್ಯಮ (೩೮೪, ೩೮೭) ಮತ್ತು ಲಘುಷಡ್ಜ(೧೦೮೭, ೧೦೮೮)ಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪರದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಪರದಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ರಿ-೧, ರಿ-೨ ಮುಂತಾದ ಸ್ವರಛಾಯೆಗಳು ಪರದಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. (ಪರದಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಕ್ರಮಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದೆ.) ರಿ-೧: 3 ; ರಿ-೨ :6-12 ; ಗ-೧ :2, 3, 7, 8 ; ಗ-೨ : 1 ; ಮ-೨ : 3 ; ಧ-೧ :3, 6, 11 ; ಧ-೨: 4, 5, 8-10 ; ನಿ-೧ : 11 ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪರದಗಳು ; ಲಘುಪಂಚಮಕ್ಕಿಂತ ಬಹು ತೀವ್ರವಾಗಿಯೂ ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಮಧ್ಯಮವು 5-9, 11, 12ನೆಯ ಪರದಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ (ಹದಿನಾರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯ ಲ್ಲಿರುವ) ವಿಕೃತಪಂಚಮವು ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆ ಎಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯ ವಾಗಿದೆ. ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಭಾವದಲ್ಲಿರುವ ನಿಷಾದವು 9, 10ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು

ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ನಿಷಾದಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಿ-೨ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದುದು. ಇದನ್ನೂ ಇತರ ಸ್ವರಛಾಯೆಗಳನ್ನೂ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು. ಇವು ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸ್ವರಸ್ಥಾನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವು ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಛಾಯೆಗಳು, ಅಷ್ಟೆ.

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಕೊಡುವ ಸಮೀಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾನರಾ, ಜಿಜಾವಂತಿಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ನಿಶಾಬರ್, ಮಾಹುರ್, ಆಹಂಗ್, ಬಾರಾ (ಧಾರಾ?), ಯಮನ್, ಸರಪರದಗಳಿಗೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಉಪಲಬ್ಧ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಮೀಕರಣಗಳು ಸರಿಯಾಗಿದ್ದು ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಸೋಮನಾಥನೂ ಕೊಡುವ ಕೆಲವು ಪರದಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಹನ್ನೆರಡು ಮಕಾಂಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ; ಶುಬಹ್ ಅಥವಾ ಗುಷಗಳಾಗಿ ಇವು ಮೊದಲು ಜನ್ಮತಾಳಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಪರದಗಳ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದವು ಎಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂತೂ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನೂ ಸೋಮನಾಥನೂ ಕೊಡುವ ಈ ಸಮೀಕರಣಗಳು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರಗಳಾಗಿವೆ.

ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ರಚಿತವೆಂದು ರಾಗಮಾಲಾ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತವೃತ್ತರತ್ನಾಕರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವು ಎರಡೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲ, ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ಭಾಗಗಳು. ರಾಗಮಾಲಾ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ

> ಕಲ್ಯಾಣಂ ಬಹುಲಂ ದೇಶೀ ವಸಂತಂ ಲಲಿತಂ ಮುದೇ ।
> ನಟನಾರಾಯಣಂ ವಂದೇ ಶ್ರೀಸಾರಂಗವಿಭಾಸಕಮ್ । (ರಾಗಮಾಲಾ ೧)

ಎಂಬ ಶ್ರೀಮನ್‌ನಾರಾಯಣಪರವೂ ರಾಗನಾಮಗಳ ಮಾಲೆಯೂ ಆಗಿರುವ ಶ್ಲೇಷಾರ್ಥಬೋಧಕವಾದ ಸ್ತುತಿಯೂ ಮಂಗಳಶ್ಲೋಕವೂ ಇದೆ. ನಂತರ ಇದನ್ನು ಕಪಿಲಮುನಿಯ (ವಿವಿಧ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲೆಳಸಿದ ಅಕಬರನ) ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಈ ರಾಗಮಾಲಾವನ್ನು (ಬೇರೆ) ಒಂದು ಗ್ರಂಥದ ಅರ್ಥಸಾರವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ (ಅದರಿಂದ) ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯೂ ಇದೆ :

> ವಿಟ್ಠಲೇನ ಸಮುದ್ಧೃತ್ಯ ಸಾರಂ ಗ್ರಂಥಾರ್ಥನಿರ್ಣಯಾತ್ ।
> ಶ್ರೀಮತ್‌ಕಪಿಲಮುನ್ಯರ್ಥಂ ಕ್ರಿಯತೇ ರಾಗಮಾಲಿಕಾ ॥ (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ೨)

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ, ಎಂದರೆ ಮೂರನೆಯ, ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಗ್ರಂಥದ ಅಂತ್ಯಶ್ಲೋಕದ ವರೆಗೂ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದೊಡನೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಅಕ್ಷರಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಸಂಗೀತವೃತ್ತ ರತ್ನಾಕರವೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ಅಕ್ಷರಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಖಂಡಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು. ಉಪಲಬ್ಧವಾದ ಎಲ್ಲ ಆಕರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಈ ಗ್ರಂಥದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತಕ ಮುನ್ನುಡಿ, ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೊಡನೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿ ದ್ದೇನೆ. ಆಸಕ್ತರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಓದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವು ತಾಲಧರ್ತ್ಯ, ಮೃದಂಗೀ, ಗಾಯಕ ಮತ್ತು ನರ್ತಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ, ೧೮೬೭ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥ. ಗೀತ-ವಾದಿತ್ರ-ನರ್ತನಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ತಾಳ. ಅಲ್ಲದೆ ನರ್ತನದ ಪ್ರಾಣಸ್ವರೂಪವಾದುದು ಕಂಚಿನ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ಹಾಗೂ ಈ ಪಾಟಾಕ್ಷರಸ್ತೋಮಗಳಿಂದಾದ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ತಾಳಧಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಾರ್ದಂಗಿಕನೇ ಮುಖ್ಯ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕರಣವು ಮೃದಂಗ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಾದಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಗೀತ-ವಾದಿತ್ರ-ನರ್ತನಗಳ ಸಂಯೋಗ. ವಾದಿತ್ರವನ್ನು (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಳ ಮೃದಂಗಗಳನ್ನು) ವರ್ಣಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಗೀತವನ್ನು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಗ್ರಂಥನಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಯನ್ನು ಗ್ರಂಥ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯಾಗಿ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಹೀಗೆ, ಮೊದಲನೆಯ ತಾಲಧರ್ತ್ಯಪ್ರಕರಣವು ತಾಳಧಾರಿಯ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು, ವಾದ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಕ್ಷರಗಳು, ಸಮ ವಿಷಮಾದಿ ಹದಿಮೂರು ಪಾಟಾಲಂಕಾರಗಳು, ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹತ್ತು ಸಂಚಗಳು, ತಾಲಧಾರಿಯ ಏಳು ನಿಲುವುಗಳು, ಗಜರ, ಯತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಮಾರ್ಗದೇಶೀಲಕ್ಷಣ, ಚತುರಶ್ರಾದಿ ಐದು ಲಘುಭೇದಗಳು, ತಾಲಾಂಗ ಪ್ರಮಾಣ, ಆದಿ ಬ್ರಹ್ಮ, ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದ ೮೬ ದೇಶೀತಾಳಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಈ ತಾಳಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾರ, ಸಂಖ್ಯೆ, ನಷ್ಟ ಮತ್ತು ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಎಂಬ ತಂತ್ರಗಳು, ಸಶಬ್ದನಿಃಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಪ್ರಾಣಗಳಾದ ಮಾರ್ಗ, ಕಾಲ, ಗ್ರಹ, ಲಯ ಮತ್ತು ಯತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ, ವಿಠಲನ ನೆರವಿನಿಂದ ದುಸ್ತರವಾದ ತಾಲ ವಾರಿಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ದಾಟಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದೆ :

ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷ್ಮವಿರೋಧಾತ್ಮಗ್ರಾಹ್ಯೆರ್ಯೋಽತ್ಯಂತದುಸ್ತರಃ ।
ತಾಲವಾರ್ಧಿರ್ನಿರ್ಭಯಂ ತಂ ಜನಾಸ್ತರಂತು ವಿಟ್ಠಲಾತ್ ॥ (ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ ೧.೧೬೦)

ಎರಡನೆಯ ಮೃದಂಗಿ (ಮಾರ್ದಂಗಿಕ) ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮಾರ್ದಂಗಿಕನ ಲಕ್ಷಣ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಮೃದಂಗವಾದಕರು, ಅವರ ಗುಣದೋಷಗಳು, ಸಂಚಗಳು, ಹಸ್ತಗುಣಗಳು, ಮೃದಂಗಲಕ್ಷಣ—ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಮೃದಂಗದ ಎಡಬಲಮುಖಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಯೂರೀ ಮೊದಲಾದ ರೀತಿಗಳು, ಸಮ, ವಿಷಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಣಿಗಳು, ಎಂದರೆ ಮೃದಂಗವಾದನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಮೂವತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಆರಂಭ, ಚಾಲಿ, ನೇಮ, ಮೊಹರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಾದನರೀತಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ರಾಗಲಕ್ಷಣ

ಮೂರನೆಯದು ಗಾಯಕಪ್ರಕರಣ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳು ಇವು: ಗಾಯಕಲಕ್ಷಣ, ಗುಣದೋಷಗಳು, ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ, ತ್ರಿಸ್ಥಾನಗಳು, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರಗಳು, ವಾದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯ, ಗ್ರಾಮಗಳು ಮತ್ತು ಮೂರ್ಛನಾತಾನಗಳು. ಈ ಭಾಗವನ್ನು ನಾದಸ್ಥಾನಶ್ರುತಿಸ್ವರಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನಾತಾನ ಎಂಬ ಅಧಿಕರಣವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾರಪಡಿಸಿ ತಾನದಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ತಾನವನ್ನೂ ಪಡೆಯಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾರ, ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ನಷ್ಟಗಳೆಂಬ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥಕಾರನು ವಿವರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಮಾಲಾ ಎಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ರಮವನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಗಮಕಗಳು, ಕಂಠಧ್ವನಿಭೇದಗಳು—ಈ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ನಂತರ ರಾಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದ ಕಾಕು ಎಂಬ ಕಂಠ ಧ್ವನಿ ವಿಕೃತಿ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಕ್ರಮ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ, ರೂಪಭಂಜನೀ ಎಂಬ ಭೇದಗಳು, ಸ್ಥಾಪನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಾಲಾಪನದ ಹಂತಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಗ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಶಿವನ ಐದು ಮುಖಗಳಿಂದಲೂ ಶಿವೆಯ ಮುಖದಿಂದಲೂ ಯಾವ ಯಾವ ರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ, ಅವುಗಳ ರಾಗಿಣಿಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಈ ರಾಗಗಳ ನಾದಮಯರೂಪ (ರಾಗಲಕ್ಷಣ), ದೃಶ್ಯವಾದ ಧ್ಯೇಯರೂಪ(ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕ)ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬಹು ಮನೋಹರವಾಗಿಯೂ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿಯೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪರದಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ :

೧. ಶುದ್ಧಭೈರವ ೨. ಧನ್ನಾಸೀ ೩. ಭೈರವೀ ೪. ಸೈಂಧವೀ ೫. ಮಾರವೀ ೬. ಅಸಾವರೀ ೭. ಭೈರವ ೮. ಶುದ್ಧಲಲಿತ ೯. ಪಂಚಮ ೧೦. ಪರಜ ೧೧. ಬಂಗಾಲ ೧೨. ಹಿಂದೋಲ ೧೩. ಭೂಪಾಲೀ ೧೪. ವರಾಲೀ ೧೫. ತೋಡೀ ೧೬. ಪ್ರಥಮ ಮಂಜರೀ ೧೭.

ತುರುಷ್ಕತೋಡೀ ೧೮. ವಸಂತ ೧೯. ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ ೨೦. ಶ್ಯಾಮ ೨೧. ಸಾಮಂತ ೨೨. ಕಾಮೋದ ೨೩. ದೇಶಿಕಾರ ೨೪. ರಾಮಕ್ರೀ ೨೫. ಬಹುಲೀ ೨೬. ದೇಶೀ ೨೭ . ಜಯತಶ್ರೀ ೨೮. ಗೂರ್ಜರೀ ೨೯. ಲಲಿತ ೩೦. ವಿಭಾಸ ೩೧. ಸಾರಂಗ ೩೨. ರ(!ತ್ರ)ವಣ ೩೩. ಕಲ್ಯಾಣಿ ೩೪. ಶ್ರೀ ೩೫. ಗೌಡೀ ೩೬. ಪಾಡೀ ೩೭. ಗುಣಕರೀ ೩೮. ನಾದರಾಮಕ್ರೀ ೩೯. ಗುಂಡಕ್ರೀ ೪೦. ಟಕ್ಕ ೪೧. ದೇವಗಾಂಧಾರ ೪೨. ಮಾಲವ ೪೩. ಶುದ್ಧಗೌಡ ೪೪. ಕರ್ಣಾಟಬಂಗಾಲ ೪೫. ಶುದ್ಧನಾಟ ೪೬. ಮಾಲವಶ್ರೀ ೪೭. ದೇಶಾಕ್ಷೀ ೪೮. ದೇವಕ್ರೀ ೪೯. ಮಧುಮಾಧವೀ ೫೦. ಆಭೀರೀ ೫೧. ಜಿಜಾವಂತ ೫೨. ಸಾಲಂಗನಾಟ ೫೩. ಕರ್ಣಾಟ ೫೪. ಛಾಯಾನಾಟ ೫೫. ಹಮ್ಮೀರನಾಟ ೫೬. ನಟ್ಟನಾರಾಯಣ ೫೭. ವೇಲಾವಲೀ ೫೮. ಕಾಂಬೋಜೀ ೫೯. ಸಾವೇರೀ ೬೦. ಸುಹವೀ ೬೧. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ ೬೨. ಮಲ್ಹಾರ ೬೩. ಗೌಂಡ ೬೪. ಕೇದಾರ ೬೫. ಶಂಕರಾಭರಣ ಮತ್ತು ೬೬. ಬಿಹಾಗಡ.

ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಾಲಾಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕರಣಾರಂಭದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇರುವ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಾರಭೂತಗೊಳಿಸಿ 'ಗ್ರಂಥಾರ್ಥನಿರ್ಣಯಾತ್' ಎಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯೊಡನೆ 'ಕಪಿಲ' ಮುನಿ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಅವನು ರಾಗಮಾಲಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ಸಮಾಪ್ತಿ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅಕಬರನೃಪರುಚ್ಯರ್ಥಂ ಭೂಲೋಕೇ ಸರಲ ಸಂಗೀತೇ ಕೃತಮಿದಂ . . . ನರ್ತನ(ನರ್ತಕ?)ನಿರ್ಣಯಂ' ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಿದೆ.

ರಾಗಾಮಾಲಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಉದ್ಧೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರಕರಣವಿಭಾಗ, ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕೊಡದಿರುವುದರಿಂದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಅಕಬರನ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಬರೆದನು ; ಅದು ೧೮೬೭ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಗ್ರಂಥವಾಯಿತು ; ಆದುದರಿಂದ ಗಾಯಕರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿಯೂ ತಕ್ಷಣವೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುವಂತೆ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸಾರಗೊಳಿಸಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಅಕಬರನು ಕೋರಿದನು ; ಅದನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ರಾಗಮಾಲಾವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು ಎಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಕಬರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ಗಾಢಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಸಾಹಿತ್ಯಪಟುವಾಗಿದ್ದ ಏಕೈಕ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅಕಬರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಅವನ ಈ ಬಹುಮುಖಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ಅಕಬರನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನನ್ನು 'ಅಕಬರೀಯಕಾಳಿದಾಸ'ನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಇತ್ತು ಗೌರವಿಸಿದುದು ಅತಿಶಯವೇನಲ್ಲ.

ಪ್ರಬಂಧಲಕ್ಷಣ

ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಗಾನವು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದ ಉಪಕಾರಕ ; ಗಾಯಕನ ಸ್ವರೂಪ, ಅವನು ಹಾಡುವ ರಾಗಗಳು, ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು—ಇದು ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣದ ವಿಷಯಾನುಕ್ರಮ. ಆದುದರಿಂದ ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದಮೇಲೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪ್ರಬಂಧಲಕ್ಷಣವರ್ಣನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗು ತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಧಾತುಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರತಾಲಾದಿ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಮೇದಿನೀ ಮೊದಲಾದ ಜಾತಿಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿ ನಂತರ ಅವನು ಪರಂ ಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪ್ರಾಚುರ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಾನುಸಾರವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ :

೧. ಏಲಾ ೨. ಕರಣ ೩. ಢೆಂಕೀ ೪. ವರ್ತನೀ ೫. ಝೊಂಬಡ ೬. ಲಂಭ ೭. ರಾಸ ೮. ಏಕತಾಲೀ (ಎಂಬ **ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳು**).

೯. ವರ್ಣ ೧೦. ವರ್ಣಸ್ವರ ೧೧. ಗದ್ಯ, ೧೨. ಕೈವಾಡ ೧೩. ಅಂಕಚಾರಿಣೀ ೧೪. ಕಂದ ೧೫. ಹಯಲೀಲಾ ೧೬. ಗಜಲೀಲಾ ೧೭. ದ್ವಿಪದೀ ೧೮. ಚಕ್ರವಾಲ ೧೯. ಕ್ರೌಂಚಪದ ೨೦. ಸ್ವರಾರ್ಥ ೨೧. ಧ್ವನಿಕುಟ್ಟನೀ ೨೨. ಆರ್ಯಾ ೨೩. ಗಾಥಾ ೨೪. ದ್ವಿಪಥ ೨೫. ಕಲಹಂಸ ೨೬. ತೋಟಕ ೨೭. ಧಟ (?ಘಟ ?) ೨೮. ವೃತ್ತ ೨೯. ಮಾತೃಕಾ ೩೦. ರಾಗಕದಂಬ ೩೧. ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರ ೩೨. ತಾಲಾರ್ಣವ (ಎಂಬ **ಆಲಿಕ್ರಮಪ್ರಬಂಧ ಗಳು**).

೩೩. ಶ್ರೀರಂಗ ೩೪. ಶ್ರೀವಿಲಾಸ ೩೫. ಪಂಚಭಂಗೀ ೩೬. ಪಂಚಾನನ ೩೭. ಉಮಾತಿಲಕ ೩೮. ತ್ರಿಪದೀ ೩೯. ಚತುಷ್ಪದೀ ೪೦. ಷಟ್‌ಪದೀ ೪೧. ವಸ್ತು ೪೨. ವಿಜಯ ೪೩. ತ್ರಿಪಥ ೪೪. ಚತುರ್ಮುಖ ೪೫. ಸಿಂಹಲೀಲ ೪೬. ಹಂಸಲೀಲ ೪೭. ದಂಡಕ ೪೮. ಝುಂಪಟ ೪೯. ಕಂದುಕ ೫೦. ತ್ರಿಭಂಗೀ ೫೧. ಹರವಿಲಾಸ ೫೨. ಸುದರ್ಶನ ೫೩. ಸ್ವರಾಂಕ ೫೪. ಶ್ರೀವರ್ಧನ ೫೫. ಹರ್ಷವರ್ಧನ ೫೬. ವದನ ೫೭. ಚಚ್ಚರೀ ೫೮. ಚರ್ಯಾ ೫೯. ಪದ್ಧಡೀ ೬೦. ರಾಹಡೀ ೬೧. ವೀರಶ್ರೀ ೬೨. ಮಂಗಲಾಚಾರ ೬೩. ಧವಲ ೬೪. ಮಂಗಲ ೬೫. ಓವೀ ೬೬. ಲೋಲೀ ೬೭. ಟೋ(ಢೋ)ಲ್ಲರೀ ೬೮. ದಂತೀ (ಎಂಬ **ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳು**).

೬೯. ಧ್ರುವ (ಹದಿನಾರು ಪ್ರಭೇದಗಳು) ೭೦. ಮಂಠ (ನಾಲ್ಕು) ೭೧. ಪ್ರತಿಮಂಠ (ನಾಲ್ಕು) ೭೨. ನಿಃಸಾರು (ಆರು) ೭೩. ಅಡ್ಡತಾಲೀ (ಆರು) ೭೪. ರಾಸ (ನಾಲ್ಕು) ೭೫. ಏಕತಾಲೀ(ಮೂರು) (ಎಂಬ **ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳು**).

ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಂಗಡನೆ, ಅನುಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯವು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲಿರುವ ಏನನ್ನೂ ಬಿಡದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಏನನ್ನೂ ಸೇರಿಸದೆ ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗವು ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಚಂದ್ರಪ್ರಕಾಶ,

ಸೂರ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ನವರತ್ನ, ವೀರಶೃಂಗಾರ, ರುದ್ರ ಪ್ರಕಾಶ, ರಣರಂಗ, ದಶಾವತಾರ, ಶರಭಲೀಲ, ಚತುರಂಗ, ಋತುಪ್ರಕಾಶ, ಶೃಂಗಾರಹಾರ ಎಂಬ ಹನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಬುಲ್‌ಫಜ್ಲ್ ರಚಿಸಿದ ಆಯೀನ್-ಇ-ಅಕ್ಬರೀಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ (ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿ) ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆ ಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು.

ಗಾಯಕಪ್ರಕರಣವು ಪ್ರಬಂಧಲಕ್ಷಣಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಗುಣದೋಷಗಳ ಹಾಗೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಲಕ್ಷಣದ ವರ್ಣನೆಯೊಡನೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದೆ.

ನರ್ತಕಪ್ರಕರಣ

ನರ್ತಕಪ್ರಕರಣವು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ(ಮತ್ತು ಕಡೆಯ)ದು ; ಅದು ಗ್ರಂಥನಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನತಮವೂ ಹೌದು. ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ನಟಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅಂಗಿಕಾದಿ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅಭಿನಯಪ್ರಸಕ್ತವಾದ ಭಾವರಸಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದವೇ ಮೊದಲಾದ ಮೂವತ್ತಮೂರು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳ ಹಾಗೂ ರತಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಾ ಭಿನಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಶಿರಸ್, ದೃಷ್ಟಿ, ಭ್ರೂ, ಮುಂತಾದ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಅಭಿನಯವು ನಂತರ ಬಂದಿದೆ. ಮೂವತ್ತೆಂಟು ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತಗಳು, ಹದಿನೇಳು ಸಂಯುತ ಹಸ್ತಗಳು ಹಾಗೂ ಮೂವತ್ತೆರಡು ನೃತ್ತಹಸ್ತಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೂ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಗ್ರಂಥಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಕ್ಷಸ್, ಪಾರ್ಶ್ವ, ಕಟಿ, ಚರಣ ಇವುಗಳ ವಿವಿಧ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳು, ಚರಣಭೇದಗಳು, ಸ್ಥಾನಕಗಳು, ಭೂಮಿಚಾರಿಗಳು, ಆಕಾಶಚಾರಿಗಳು, ಮಂಡಲಗಳು, ಕರಣಗಳು, ರೇಚಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಪ್ರಕೀರ್ಣವಿಷಯಗಳಾದ ನೃತ್ತಮಂಡಪ, ನರ್ತಕ, ನರ್ತಕೀ, ಪಾತ್ರ, ರೇಖಾ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಪ್ರಾಣಗಳು, ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳು, ಸಭಾಸದ, ಸಭಾಪತಿ, ಸಭಾಸನ್ನಿವೇಶ, ವೃಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ಯವಾದ ಕೊಳಲಿನ ಲಕ್ಷಣ, ಅವನ್ನು ನುಡಿಸುವವನ ಗುಣ ದೋಷಗಳು ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಆಮೇಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕರಣದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇಶೀನರ್ತನಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಮುಖಚಾಲೀ, ನೇರಿ, ಹನ್ನೆರಡು ಉರುಪ ಗಳು, ಹನ್ನೆರಡು ಧ್ವಾಡಗಳು, ಲಾಗಗಳು, ಭ್ರಮರಗಳು, ಸ್ವರಾಭಿನಯ, ಸ್ವರಮಂಠವೇ ಮೊದಲಾದ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಸುಲಾದಿನೃತ್ಯ, ವಿಡಿ, ಚಿಂದು, ಪಡಿವಾಟ, ಕಟ್ಟಣೆ,

ದರು, ಯತಿ, ರಾಸ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ನೃತ್ತ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ನೃತ್ತಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನದು. ಸುಮಾರು ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಂತರ ಚತುರದಾಮೋದರನು ಸಂಗೀತದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

* * *

ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳು

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ಮತ್ತು ರಾಗಮಂಜರಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ವಿಶೇಷ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತೋರಿರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಪುನರುಕ್ತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತ ಕೆಲವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.

ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವು ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯವಿಷಯಕವಾದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಅಧ್ಯಾಯ ವಿಂಗಡನೆ, ಸಾಮಗ್ರಿ, ಅದರ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಬಹಳಷ್ಟು ನವೋನವವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಿರುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಅದು ವಿವೇಕಪೂರ್ಣವಾದ ಕಡಿತ, ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಕ್ಷೇಪಕರಣಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ವಿಷಯ, ವಿಚಾರಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸರಳವನ್ನಾಗಿಯೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿದೆ; ಕೂದಲು ಸೀಳುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರೌಢಿಮೆಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೊರೆದಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು/ಅಥವಾ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :

೧. ತಾಲಧರ್ತ್ಯಪ್ರಕರಣ : ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಹೇಳಿರದಿದ್ದ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ : i. ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳ ಅಂಗವಾದ ನಟ್ಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಕೈತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಕಾಂಸ್ಯತಾಲ-ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಖಂಡಗಳಾದ ಹದಿಮೂರು ಅಲಂಕಾರಗಳು (೧.೧.೨೨-೩೩). ii. ಪ್ರಬಂಧರಚನಾ ದ್ರವ್ಯಗಳ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳು (೧.೩೭, ೩೯). iii. ತಾಲವಾದನಾನುಕೂಲವಾದ ಹತ್ತು ಸಂಚಗಳು (೧.೪೪-೫೦). iv. ವಾದನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಾಲಧಾರಿಯು ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದ ಭಂಗಿಗಳು (೧.೫೧). v. ನರ್ತನಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾಲಧಾರಿಯು ನುಡಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸ್ತುತಿ. vi. ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕ ಶ್ರುತಿ ಭೂಷಣ, ಪಾಟಚಾರಿ, ರುದ್ರಭೂಷಣ, ಪಂಚಧಾತು ಮುಂತಾದ ವಿನೂತನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆ. vii. ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ಅಂಗಗಳಿಗೂ ತಾಲಧಾರಿ ಮತ್ತು ನರ್ತಕರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ವಸಮಯಕೋಶ. viii ಸೂಳಾದಿ

ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳು (೧.೬೭-೮೫). ix. ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ (೧.೯೧-೧೦೩) ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿರುವ ಈ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಶ್ರೀಕಂಠ, ಚತುರದಾಮೋದರ ಮತ್ತು ವೇದ ಮುಂತಾದವರು ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. x. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ೮೬ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಪೈಕಿ ೩೨ ತಾಲಗಳು ಬೇರೆಡೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ (೧.೧೨೬-೧೯೫) xi. ತಾಲಾಂಗವಾಗಿದ್ದ ವಿರಾಮದ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೇಳದಿರಲು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ನೀಡುವ ಕಾರಣ : ಪರ್ವತಪ್ರಸವ, ಮೂಷಕ ಜನನ—ಎಂದರೆ ಅತಿಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಜನ (೧.೨೦೨). xii. ನಷ್ಟ, ಉದ್ದಿಷ್ಟ, ಮಾಲಾಪ್ರಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ದ ವಿವರಗಳು (೧.೨೧೯-೨೩೦). xiii. ಖರ್ಜೂರಿಕಾ ಎಂಬ ಹೊಸ ತಾಲಯತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಿವರಣೆ.

ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೌನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅವನ ತಾಯಿನಾಡಾಗಿದ್ದ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾಳವಿಷಯಕವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಆದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಹರಿದಾಸರು ನೇತಾರರಾಗಿದ್ದರು. ತಾಲಕಲ್ಪನೆಯ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ದಶಪ್ರಾಣಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಜರಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರವೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪಾಲುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಈ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯ ಮತ್ತು ನವೋದಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸುಮ್ಮನಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಹಳಸಿಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಈ ಬಗೆಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಮಾಡಿ ಸುಮ್ಮನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

೨. ಮೃದಂಗಿ ಪ್ರಕರಣ : ಮೃದಂಗ ಮತ್ತು ಮಾರ್ದಂಗಿಕ ವಿಷಯಕವಾಗಿ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯವು ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ಧವಾಗಿ ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದೆ : i. ಮಾರ್ದಂಗಿಕರಲ್ಲಿ ಭಾರಿಕನೆಂಬ ಒಂದು ಹೊಸ ವಿಧ (೨.೭). ii. ಮಾರ್ದಂಗಿಕನ ಗುಣದೋಷ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಡೆ ದೊರೆಯದ ಅಂಶಗಳು : ಉದಾ. ಪಂಚಸಂಚಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವನು. ದಶಹಸ್ತಗಳ ಗುಣಗಳಿರುವವನು, ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನುಡಿಸುವವನು. ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಛಿದ್ರ ಮತ್ತು ದೋಷಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುವವನು. ಉದ್ಘಟ್ಟನದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ (ಕೊನಕ್ಕೋಲಿನಲ್ಲಿ) ಪಟುತ್ವವುಳ್ಳವನು. ನಾದವನ್ನು ಯಾವಾಗ, ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಘಾತಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಸಂಚುಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲವನು, ಇತ್ಯಾದಿ (೨.೧೧-೧೭). iii. ಮೃದಂಗದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ವಿಷಯಗಳು. ಉದಾ. ವಾದ್ಯವು ಬಾರೆಳೆದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಬೆರಣಿಯ ಚೂರುಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ ಇಡಬೇಕು (೨.೨೩-೪೭). iv. ಹಸ್ತಪಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರ

ಗಳು. v. ಆರಂಭ, ಚಾಲಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ವರ್ಣವ್ಯಾಪ್ತಿ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ನೇಮ, ನೇಮಚಾಲಿ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಬಂಧ, ಮೊಹರ, ಮಲಾಹರ, ಅಧಿಕ, ಮುಕ್ತಕ ಎಂಬ ಹೊಸ ಹಸ್ತಪಾಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. vi. ಮೃದಂಗ ವಾದನದ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಬೇಕಾದ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧ ಗಳು (೨.೭೯-೧೧೧). vii. ಮೃದಂಗ ವಾದಕನು ವಾದನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಬೇಕಾದ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳು.

೩.೧ಗಾಯಕಪ್ರಕರಣ: ರಾಗಾಧಿಕರಣ :i. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಗಾಯಕ ಗುಣದೋಷ ವರ್ಣನದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ (೩.೧. ೮-೨೩); ಆದರೆ ನಾದ-ಸ್ಥಾನ-ಶ್ರುತಿ-ಸ್ವರ-ಗ್ರಾಮ-ಮೂರ್ಛನಾ-ತಾನ-ಪ್ರಸ್ತಾರ-ನಷ್ಟೋದ್ದಿಷ್ಟ-ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ-ಗಮಕ-ಸ್ಥಾಯ-ಆಲಪ್ತಿ ವಿಧಗಳು ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ (೩.೧. ೨೩-೧೫೦) ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವೊಂದನ್ನೆ ಆಶ್ರಯಿಸಿ, ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಡಿತಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (೩.೧. ೨೮-೧೫೦). ಉದಾ : ಸ್ವರಗತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (೩.೧. ೩೪-೩೭). ii.ಮಂದ್ರತಾರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ರಾಗಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹಾನಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ (೩.೧. ೩೮). iii. ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದರ ಗ್ರಹಾಂಶ ನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು (೩.೧. ೩೨). iv. ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಷಡ್ಜವೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸ (೩.೧.೪೪, ೪೫), v. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವು ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕೈಕವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದು (೩.೧.೫೧, ೫೨). vi. ಈ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಮಾಲಾಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳಿ, ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು.

ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ನಷ್ಟ ಪ್ರಾಯವಾದುದರಿಂದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತೆಂದೂ ತತ್ಫಲವಾಗಿ ಷಡ್ಜವೆ ಎಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು ಎಂದುದರಿಂದ ಈ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ (ಎಂದರೆ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ, ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ) ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಯಿತು.

೩.೨ ಪ್ರಬಂಧಾಧಿಕರಣ : ಇಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣಭಿನ್ನತೆಯಿರುವುದು ಅಧಿಕರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನೂ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಗಗಳು (ಎಂಟು ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳು, ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಆಲಿಕ್ರಮಗಳು, ಮೂವತ್ತಾರು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳು, ಏಳು ಸಾಲಗಸೂಡಗಳು), ಧಾತುಗಳು, ಅಂಗಗಳು ವರ್ಣಗಣಗಳು— ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಗಳೆ. ವರ್ಣಗಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಧಾತುಖಂಡಗಳ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ಯಾವ ಯಾವ ಶುಭಾಶುಭಫಲಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯನಾದ ಸದಾಶಿವನಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವುದು ಅನ್ಯತ್ರದೊರೆಯದ ಒಂದು ವಿವರ. ಇದು ಈ ಅಧಿಕರಣದ ಮೊದಲ

ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ.

ಪ್ರಬಂಧ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ನೀಡುವ ಪ್ರಬಂಧ ಜಾತಿ, ನಿರ್ಯುಕ್ತಿ, ಧಾತುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದ ಹರಿದಾಸರು ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಳಾದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ನೂರಾರು ಸೂಳಾದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದರು. ಉಗಾಭೋಗ, ವೃತ್ತನಾಮ, ದಂಡಕ, ಸ್ವಪ್ನ ಗದ್ಯ, ವೈಕುಂಠ ವರ್ಣನೆ, ಸೋಬಾನೆ, ಸುವ್ವಾಲಿ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ, ಕೊರವಂಜಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿನೂತನ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದರು. ಪದವೆಂಬ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೂರಿಸಿ ಹರಡಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ವಿಷ್ಣು ಭಕ್ತನಾಗಿದ್ದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲ ತಿಳಿಯದೆ ಇರುವುದು ಸಂಭವವಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇವೆಲ್ಲದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೌನವನ್ನು ವಹಿಸಿರುವುದು ಚಿಂತನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನರ್ತನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಗುಜರಾತ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರಬಂಧಾಧಿಕರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯವು ಚಂದ್ರಪ್ರಕಾಶ, ಸೂರ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ನವರತ್ನ, ವೀರಶೃಂಗಾರ, ರುದ್ರಪ್ರಕಾಶ, ರಣರಂಗ, ದಶಾವತಾರ, ಶರಭಲೀಲ, ಚತುರಂಗ, ಋತುಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಹಾರಗಳೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಶರಭಲೀಲ ಮತ್ತು ಚತುರಂಗಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತವಾದವುಗಳು. ದಶಾವತಾರವೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವೆ. ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ದಶಾವತಾರ ಅಷ್ಟಪದಿಯಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ನೂರಾರು ದಶಾವತಾರ ಪದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದ ಒಂಭತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನಂತೆಯೆ ಅಕಬರಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನಲಂಕರಿಸಿದ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಅಬುಲ್ ಫಜ಼್ಲ್ ಅಲ್ಲಾಮಿಯು ತನ್ನ ಆಯೀನ್-ಇ-ಅಕ್ಬರೀಯಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ಚಂದ್ರಪ್ರಕಾಶ, ರಾಗಕದಂಬ, ಷುಮ್ರ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೪.೧ ನರ್ತನಪ್ರಕರಣ-ನರ್ತನಾಧಿಕರಣ : ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿರುವುದು ಈ ಪ್ರಕರಣದಿಂದಲೆ. ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದ ವಿಸ್ತಾರದ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಇದರಲ್ಲಿಯೆ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ನರ್ತನ ಮತ್ತು ನೃತ್ತಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಅಧಿಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದೆ. ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಧಿಕರಣದ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಇವು : i. ನರ್ತನ, ನಾಟ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಗಳು (೪.೧.೧-೯). ii ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವಾದರೂ ಉಳಿದ

ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೆ ಮುಖ್ಯತಮವಾದುದೆನ್ನುವುದು (೪.೧. ೧೨). ಭರತಮುನಿಯೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನಾದರೂ ಅವನ ಈ ಉಕ್ತಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. iii. ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು (೪.೧.೪). iv. ಧರ್ಮೀವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತ್ಯರ್ಪಿಕಾ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತ್ವನುಕಾರಿಣೀಗಳನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸುವ ವಿವರಗಳು (೪.೧.೪೦-೫೭) ಉಳಿದ ವಿಷಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾ. ಮುಖರಾಗ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳು (೪.೧.೧೦-೩೯) ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು, ನಾಟ್ಯರಸಗಳು (ಶಾಂತವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ), ದಶಕಾಮಾವಸ್ಥೆಗಳು, ಚಿತ್ರಾ ಭಿನಯ (೪.೧.೫೪-೨೩೭). ಪಂಡರೀಕವಿಠನು ಭರತಮುನಿ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮತ್ತು ಕಡಿತ ಗಳೊಡನೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೪.೨. ನರ್ತನಪ್ರಕರಣ-ನೃತ್ತಾಧಿಕರಣ : ಈ ಅಧಿಕರಣದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ (೪.೨. ೧-೪೨೨) ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ನೂತನ ಸಂಗತಿ ಯೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತ್ಯಂಗದ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಭಿನಯ ಮಾಡು ವಾಗ ಚಲಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಮತ್ತು ಉಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು.

ನೃತ್ತಾಧಿಕರಣದ ಪ್ರತ್ಯಾಂಗಾಭಿನಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು ಶಿರೋಭೇದ ಗಳು, ಮೂವತ್ತಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳು, ಏಳು ಹುಬ್ಬಿನ ಚಲನೆಗಳು, ನಾಲ್ಕು ಮುಖರಾಗಗಳು, ಹದಿನಾರು ಬಾಹು ಚಲನೆಗಳು, ಆರು ನಿತಂಬ ಚಲನೆಗಳು, ಮತ್ತು ಹದಿಮೂರು ಪಾದಭೇದಗಳು—ಇವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇವು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವ ಆಯಾ ಅಂಶ ಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದೆ; ಆದರೆ ನಿರೂಪಣವಿಧಾನವೂ ಲಕ್ಷಣ/ವರ್ಣನೆಗಳೂ, ಅನುಕ್ರಮ ಗಳೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನವೆ. ಈ ಮಾತು ರೇಚಕ, ಕರಕರಣ, ಚಾಲಕ, ಹಸ್ತಪ್ರಚಾರ ಮತ್ತು ಕರಕರ್ಮಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವ ಆರು ಪುರುಷಸ್ಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನ್ನು ಮಾತ್ರವೂ, ಏಳು ಸ್ತ್ರೀಸ್ಥಾನಕಗಳ ಪೈಕಿ ಗತಾನುಗತಿಕ, ವಲಿತ, ಮೋಟಿತ ಮತ್ತು ವಿನಿವರ್ತಿತಗಳನ್ನುಳಿದ ಇತರ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೂ, ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರು ದೇಶೀಸ್ಥಾನಕಗಳ ಪೈಕಿ ಪಾರ್ಷ್ಣಿಪಾರ್ಶ್ವ ಗತ, ಏಕಪಾರ್ಶ್ವಗತ, ಏಕಾ‍ನುಗತ ಮತ್ತು ಪರಾವೃತ್ತ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನ್ನೂ ಒಂಭತ್ತು ಉಪವಿಷ್ಟಸ್ಥಾನಕಗಳ ಪೈಕಿ ಉತ್ಕಟವೆಂಬ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರವೂ, ವರ್ಣಿಸಿದೆ ; ಎಲ್ಲಾ ಸುಪ್ತಸ್ಥಾನಕಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಐವತ್ತೊಂದು ಸ್ಥಾನಕಗಳ ಪೈಕಿ ಇಪ್ಪತ್ತೇಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಹದಿನಾರು ಭೌಮ, ಹದಿನಾರು ಆಕಾಶ ಮೂವ ತ್ತೈದು ದೇಶೀಭೌಮ್ಯ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ದೇಶೀ ಆಕಾಶ—ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಎಂಭತ್ತಾರು ಚಾರೀ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ

ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಭೌಮ್ಯ ಮತ್ತು ಆಕಾಶ ಎಂಬ ವಿಂಗಡನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಭತ್ತನಾಲ್ಕು ಚಾರೀ ಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಅಸಂಯುತ, ಹದಿಮೂರು ಸಂಯುತ, ಮೂವತ್ತು ನೃತ್ತ (ಒಟ್ಟು ಅರವತ್ತೇಳು) ಹಸ್ತಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅದು ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಸಂಯುತ, ನಾಲ್ಕು ಸಂಯುತ ಮತ್ತು ಎರಡು ನೃತ್ತ (ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತು) ಹಸ್ತಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ನೂರೆಂಟು ಹಸ್ತಕರಣಗಳ ಪೈಕಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಬಂಧ ನೃತ್ತ ಪ್ರಯೋಜಕವೆಂಬ ಹದಿನಾರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅವನಿಗೆ ಮೊದಲನೆಯ ಆಕರವೆಂದರೆ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅಂಶಗಳಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನೃತ್ತಾಧಿಕರಣವನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಮತ್ತು ಸದೃಶಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳ ಪೈಕಿ ಹಲವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಅಥವಾ ಸಂಕ್ಷೇಪಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ವಕ್ಷಸ್, ಪಾರ್ಶ್ವ, ಸ್ಕಂಧ, ಗ್ರೀವಾ, ವರ್ತನಾ, ಚಾಲಕ, ಜಠರ, ಊರು, ಜಂಘಾ, ಮಣಿಬಂಧ, ಜಾನು, ಪುಟ, ತಾರಕಾ, ಕಪೋಲ, ನಾಸಾ, ಅನಿಲ, ಅಧರ, ದಂತ, ಜಿಹ್ವಾ, ಚಿಬುಕ, ವದನ, ಪಾರ್ಷ್ಣಿ, ಗುಲ್ಫ, ಕರಾಂಗುಲಿ ಮತ್ತು ಚರಣತಲ—ಇವುಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಅಭಿನಯಗಳು. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಪ್ಲುತಿಕರಣಗಳು, ಅಂಗ ಹಾರಗಳು, ಮಧುಪಚಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಮಂಡಲಗಳು—ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯವು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಹಾಗೆಂದು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ನರ್ತನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾದಾರಿದ್ರ್ಯವೂ ನೂತನಾಂಶಗಳ ಅಭಾವವೂ ಇವೆಯೆಂದಲ್ಲ (೪.೨.೪೨೩-೬೭೩). ರೇಖಾ, ಲಾಸ್ಯಾಂಗ, ಸೌಷ್ಠವ, ಮುದ್ರಾ, ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಭ್ರಮರೀಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವವು ಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿದ್ದರೂ ಅವು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. ನರ್ತಕ, ಪಾತ್ರ, ಸಭಾಪತಿ, ಸಭಾಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತುವೃಂದಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತ ಮಂಟಪ, ಚಿತ್ರಕಲಾಸ, ರಂಗಪ್ರವೇಶ, ಮುಖಚಾಲಿ, ಗತಿಗಳು, ನೇರಿಗಳು, ಉರುಪಗಳು, ದುವಾಡಗಳು, ಬಿಡುಲಾಗಗಳು, ಸ್ವರಾಭಿನಯ, ಗೀತನೃತ್ತ, ಸ್ವರಮಂಠನೃತ್ಯ, ಚಿಂದ (ಚಿಂದು)ವಿಧಗಳು, ಧರು ವಿಧಗಳು, ಧ್ರುಪದ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಬಂಧ ನೃತ್ತದ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಅನಿಬಂಧ ನೃತ್ತದ ಉರುಪಗಳು, ನಾಮಾವಲಿ, ಜಾತಿ, ಶಬ್ದ ನೃತ್ಯ, ಜಕ್ಕಡಿ ಮತ್ತು ರಾಸಗಳನ್ನೂ ಅನನ್ಯೋಪಲಬದ್ಧವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ದೇವಣ್ಣಭಟ್ಟನ ಸಂಗೀತಮುಕ್ತಾವಲಿ, ವೇಮಭೂಪಾಲನ ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ, ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವದರ ನೆರಳು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯ (ಭಂಡಾರುಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ ರಚಿತ) ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣಂ (ಚತುರ ದಾಮೋದರ), ಸಂಗೀತಮಕರಂದ (ವೇದ ವಿರಚಿತ) ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ

ಕೆಲವನ್ನು ಆಕರಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಅಭಿನಯಚಂದ್ರಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನೃತ್ತವನ್ನು ಬಂಧ ಮತ್ತು ಅನಿಬಂಧವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವೊಂದೆ ; ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಧರು, ಚಿಂದ (ಚಿಂದು), ರಾಸ, ಧ್ರುವಪದ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದೂ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವು ಒಂದೆ. ದಿಕ್ಪಾಲನರ್ತನಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಮುಖಚಾಲಿ ನೃತ್ತವನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ವರ್ಣಿಸುವ ಗರಿಮೆಯೂ ಅದರದೆ.

ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಸಿಯೊಂದು ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ದಿಕ್ಕುದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳನ್ನೂ ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನೂ ಹರಡಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು. ಅದರ ನೆರಳು ಅದೆಷ್ಟೋ ರಸಿಕಪಥಿಕರಿಗೆ ತಂಪನ್ನೆರೆಯಿತು. ಅದರ ಪುಷ್ಪಸೌರಭವು ದಶದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿತು ; ಅದರ ಸ್ವಾದುಫಲವನ್ನು ಇಡೀ ನಾಡು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಅಂದೂ ಇಂದೂ ಸವಿದು ತಣಿದವು, ಬಲಗೊಂಡವು. ಕಾಲದೇಶಗಳ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಮಹಾವೃಕ್ಷವು ಇಂದಿಗೂ ಎಂದಿಗೂ ಚಿಗುರೊಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ, ಮುಗಿಲೆತ್ತರಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಫಲಪುಷ್ಪಸಮೃದ್ಧಿಯ ಭಾರದಿಂದ ಜಗ್ಗಿದೆ, ಬಗ್ಗಿದೆ.

ಈ ಮಹಾವೃಕ್ಷವೇ ಕರ್ಣಾಟಜಾತೀಯ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ.

೮. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಪಥದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸಪಂಥ

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತವು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಬಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅದರ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವರು ಋಷಿಮುನಿಗಳು; ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು ದೊರೆಗಳು, ದಾರ್ಶನಿಕರು, ಯೋಗಿಗಳು, ಅಮಾತ್ಯರು, ಸೇನಾನಿಗಳು, ಯಾಜ್ಞಿಕರು, ತಾಂತ್ರಿಕರು, ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧರು. ಅದರ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಪದವನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ಸಂತರು, ಭಕ್ತರು, ಮುಮುಕ್ಷುಗಳು. ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಿದರೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರೇ ಅವರು. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಉಳಿದುಬಂದಿದ್ದು ಅಲ್ಪವೆ.

ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ; ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದು : ಅದರ ಇಂದಿನ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧರಾಶಿಯ ಮಾತೃಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವರು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ವೃತ್ತಿಯವರಲ್ಲ ; ವಿರಕ್ತರಾದ ಯತಿಗಳು, ಭಗವದ್ ಭಾವನಿರ್ಭರತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಮಗ್ನರಾದ ಭಕ್ತರು, ಆತ್ಮಾನುಸಂಧಾನ ನಿರತರಾದ ಸಂತರು, ಲೋಕಹಿತವ್ರತರಾದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕ ಸಾಧುಗಳು. ಇವಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಗಳು ನಾಟ್ಯವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಬಂದ ಬಳುವಳಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿದ್ದುದೂ ಉಂಟೆ ! ಹಸಿಯ ಕಾಮವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯೆಯವರೆಗೆ, ಎಲ್ಲ ಇಲ್ಲುಂಟು ; ಲೋಕಾನುಚರಿತದ ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತ ವಾಗ್ಗೇಯವಿಭೂತಿವಿಭವವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಟಿದೆ.

ಈ ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿಸಿದ ಮಹನೀಯರು ಹಲವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು ಹರಿದಾಸರು. ಇವರ ಸಾಧನೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಾಕಾಶದ ನೆತ್ತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಆಗ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ನಡೆಯಿತು. ಕಾಷಾಯವಸ್ತ್ರಶೋಭಿತನಾದ ಒಬ್ಬ ಮಹಾವಿರಕ್ತಯತಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಕ್ಕೆಂದು ರಾಜದಂಡ ಹಿಡಿದು ವಿಜಯನಗರದ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದರು ; ಅವರನ್ನು ಆಗ ದೊರೆಯೇ ಓಲೈಸಿದನು. ಅವರು ಬ್ರಹ್ಮಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾಂಡಪಂಡಿತರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೂ ಹೌದು ; ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯನೆಂಬ ಬಿರುದು ವಹಿಸಿ ಕಲ್ಪನಾಚತುರಾನನರಾಗಿದ್ದರು; ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರೌಢವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಬಂಧರತ್ನಗಳ ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು; ಆದರೂ ಇಂದು ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದು ಅವರ ಈ ಭಾಂಡೀರಭಾಷಾಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲ; ಭಗವಂತನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ತಿಳಿಗನ್ನಡ

ದಲ್ಲಿ ಸಾರುವ ಸುಂದರ ರಸಘಟ್ಟಗಳು ; ಅವು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳು. ಇವರೇ ವ್ಯಾಸರಾಯರು.

ಅವರ ಶಿಷ್ಯರೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಸಾಧಾರಣರು. ಒಬ್ಬರು ಗುರು ಪುರಂದರರು—ತಮ್ಮ ರತ್ನರಾಶಿಯನ್ನು ಕೊಳಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳೆಯುವ ನವಕೋಟಿನಾರಾಯಣರಾಗಿದ್ದವರು, ವಂಶ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚಿನಿವಾರವೃತ್ತಿಯವರು, ರತ್ನಪಡಿವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ; ಇದನ್ನು ಬೇಸತ್ತು ಗೃಹಸ್ಥರಾಗಿ ಉಳಿದೂ ವಿರಕ್ತರಾದರು. ನರಕೋಟಿಪಾರಾಯಣರಾದರು ; ಮಹಿಮಾನ್ವಿತ ಸಂತರಾದರು; ಇನ್ನೊಬ್ಬರು—ವಾದಿಗಜಸಿಂಹರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ವಾದಿರಾಜರು—ಯತಿ ವರ್ಯರು, ಮಹಾತಪಸ್ವಿಗಳು. ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಅಂತ್ಯಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಮೊದಲ ಕುಲದವರ ಸಮನಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವರು; ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದವರು ದಾಸರಾದರು, ಕನಕ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದವರು ಹರಿಸೇವಕರಾದರು, ಕನಕದಾಸರು.

ಇವರೂ ಇವರ ಪರಂಪರೆಯವರೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಯುಂಟೆ ? ಕೃತಿಯ ಮಾತೃಕೆಯ ಪ್ರಥಮದರ್ಶನ ಈ ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿ ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ದಂಡಕವನ್ನೂ ವೃತ್ತನಾಮವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಗೇಯನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ವಾದಿರಾಜರು. ಅವರೇ ನಾರದಕೊರವಂಜಿ, ಸ್ವಪ್ನಗದ್ಯ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಸೋಬಾನೆ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ, ವೈಕುಂಠ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೂ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೂಲದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟರು. ಉಗಾಭೋಗ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿ ಯಿತು. ಉದಯರಾಗ, ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಇವರ ಕಂಠಸಿರಿಯಿಂದಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಗದ್ಯ, ದಂಡಕ, ವೃತ್ತನಾಮಗಳು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾದುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ. ಮುಂಡಿಗೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಕನಕದಾಸರು. ಹೀಗೆ ಹಳೆಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಜನತಾಜನಾರ್ದನನ ವಾಣಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಹೊಸತನದ ಸಿರಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದೇವಿಯ ಮಡಿಲನ್ನು ತುಂಬಿದ ಅಭಿನವ ಬ್ರಹ್ಮರು, ಇವರು.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹರಿದಾಸಶ್ರೇಷ್ಠರು ಎಷ್ಟನ್ನು, ಯಾವಾಗ, ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದೇ ಇದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಪ್ರಮೇಯಗಳು, ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಪ್ರಬಂಧ —ಈ ಸಮಸ್ತಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕನ್ನಡಿಗ ಗಾನಯೋಗಿಗಳು ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯ ಸಹಸ್ರ ರೂಪಗಳ ವಿರಾಡ್‌ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, 'ಕರ್ಣಾಟಕ' ಸಂಗೀತ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನ್ವರ್ಥಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂದರ

ಅವರ ಸಂಗೀತಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು —ಅದೂ ಭಾಗಶಃ—ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಿವೇಚನೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು-ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯು ಒಂದು ಕಂದರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಐದೂ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನು ಎಂಬುದರ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯಂತೂ ಸ್ಥೂಲಾವಲೋಕನಕ್ಕೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಸುಮಾರು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಎಲ್ಲ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಸೂಡ, ಆಲಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸೂಡಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ, ಸಾಲಗವೆಂದು ಪುನಃ ಎರಡು ವಿಧ. ಏಳೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಎಂಟು ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳು, ವರ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಆಲಿಕ್ರಮಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಾರು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳು, ಧ್ರುವದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಏಳು ಸಾಲಗಸೂಡಗಳು—ಹೀಗೆ ಪ್ರಮುಖಪ್ರಬಂಧಗಳು ಎಪ್ಪತ್ತೈದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಬಿಡದೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದೇನೋ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರೌಢಪ್ರಾಚೀನವಾದ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಳೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧಸಾಲಗ ಸೂಡಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳು. ಆದರೆ ಸೂಡವೆನ್ನುವುದು ದೇಶೀಗೀತಸಮೂಹದ ಹೆಸರು! ಅಂತೆಯೇ ವದನ, ಚಚ್ಚರೀ, ಪದ್ದಡೀ, ರಾಹಡಿ, ವೀರಶ್ರೀ, ಮಂಗಲ, ಮಂಗಲಾಚಾರ, ಧವಲ, ಓವೀ, ಲೊಲ್ಲೀ, ಢೊಲ್ಲರೀ, ದಂತೀ ಮೊದಲಾದ ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಜನಪದಸಂಗೀತದ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದೇ ಹೆಸರು, ಅದೇ ರೂಪಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿವೆ.

ಸಂಗೀತಕೃತಿಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಪ್ರಕಾರ ಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕಲ್ಪನಾವಿಕಾಸವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಜನಶೀಲತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೃದ್ಧ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಳೆಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ೩೫೬ ಪ್ರಭೇದ ಗಳಿವೆ. ಕರಣದಲ್ಲಿ ೨೭, ಢೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ೩೦, ಝೊಂಬಡದಲ್ಲಿ ೩೫೧೦, ಲಂಭಕದಲ್ಲಿ ೮, ರಾಸಕದಲ್ಲಿ ೨೫—ಹೀಗೆ ಉಪಪ್ರಬಂಧಗಳಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವಕ್ಕೆ ೧೬, ಮಂಠಕ್ಕೆ ೪, ಪ್ರತಿಮಂಠಕ್ಕೆ ೪, ನಿಃಸಾರುವಿಗೆ ೬, ಅಡ್ಡತಾಲೀಗೆ ೬, ರಾಸಕಕ್ಕೆ ೪ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀಗೆ ೩—ಹೀಗೆ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಧವಲದಲ್ಲಿ ೩, ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ೨, ರಾಗಕದಂಬದಲ್ಲಿ ೨, ಮಾತೃಕಾದಲ್ಲಿ ೩, ಕಲಹಂಸದಲ್ಲಿ ೩, ದ್ವಿಪಥದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ, ದ್ವಿಪದಿಯಲ್ಲಿ ೧೬, ಕಂದದಲ್ಲಿ ೨೯, ಅಂಕಚಾರಿಣಿಯಲ್ಲಿ ೬, ಕೈವಾಡದಲ್ಲಿ ೩, ವರ್ಣದಲ್ಲಿ

೩. ವರ್ಣಸ್ವರದಲ್ಲಿ ೪, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ೬ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಭೇದಗಳೆಲ್ಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು-ಹದಿನೈದು ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲಿ !

ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಕಗ್ಗಂಟಿನಂತಹ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೇರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಬರದಿರುವುದು ಸೋಜಿಗ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ. ಈ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಮೂರು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲು ರಚಿತವಾಗಿವೆ : ೧. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ್ದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಸಮನ್ವಯಮಾಡುವುದು. ೨. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ರಾಗತಾಳಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಮತ್ತು ೩. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತಪಯೋನಿಧಿಯನ್ನು ಮಥಿಸಿ ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುವುದು. ಮೂರನೆಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಉಳಿದವುಗಳನ್ನಂತೂ ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಯೇ ಅವು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಬಂಧ : ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆ

ಕ್ರಿ. ಶ. ಹನ್ನೆರಡು-ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿವಶರಣರು ವಚನ, ಕಾಲಜ್ಞಾನ, ಮಂತ್ರಗೋಪ್ಯ ಎಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದ ವೀರಶೈವಮತವು ಆಗ ರಾಜಾಶ್ರಯ, ಜನಾಶ್ರಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾನ್ಯದೇವನ ಸರಸ್ವತೀಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರ, ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ, ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನ ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣಿ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ, ಸೋಮರಾಜದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾವಲೀ, ಹರಿಪಾಲದೇವನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ, ಸುಧಾಕಲಶನ ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರ—ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಚನೆಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ, ಏಕೆ? ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಅನ್ಯಮತಾವಲಂಬಿಗಳು, ಆದುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಮತೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಸಹಿಷ್ಣುತೆಯಿಂದಲೋ ಅಸಡ್ಡೆಯಿಂದಲೋ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದರು, ಎಂದು—ಅಭ್ಯುಪಗಮವಾಗಿ—ಬೇಕಾದರೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಶಿವಭಕ್ತಾಗ್ರಣಿ ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜನಪದಸಂಗೀತ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಗೀತ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡುಗಳು, ಇವುಗಳ ಚೂರುಪಾರುಗಳನ್ನು ಸಹ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ, ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದವನು; ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಬಿಡದೆ

ನಿರೂಪಿಸಿದವನು. ಅವನೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇಕೆ ?

ಇಂದು ಕೃತಿ, ಕೀರ್ತನೆ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದಿರುವ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಗೆ ಮಾತೃಪ್ರಾಯವಾದ ದೇವರನಾಮ ಅಥವಾ ದಾಸರಪದವು ಉದಯಿಸಿದ್ದು ಹದಿನಾಲ್ಕು-ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ವಿಜಯನಗರದಲ್ಲಿ. ನರಹರಿತೀರ್ಥರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಹರಿದಾಸರೂ—ಒಬ್ಬರೂ ಬಿಡದೆ—ಬೆಳಸಿ ಅನೇಕ ಸಾವಿರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಇದೇ ಕಾಲದ ತಾಳ್ಳಪಾಕಂ ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯ, ಅವರ ಸಂತತಿಯ ಪೆದ್ದತಿರುಮಲ, ಚಿನ್ನತಿರುಮಲರು ತಿರುಪತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ನಿಜಗುಣರು ಕೊಳ್ಳೇಗಾಲದ ಬಳಿಯ ಚಿಲಕವಾಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹಮ್ಮೀರನ ಶೃಂಗಾರಹಾರ, ಮದನಪಾಲನ ಆನಂದಸಂಜೀವಿನೀ, ಮೋಕ್ಷದೇವನ ಸಂಗೀತರಸಕಲಿಕಾ, ವೇಮಭೂಪಾಲನ ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ, ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಸಂಗೀತರಾಜ, ಪಂಡಿತಮಂಡಲಿಯ ಸಂಗೀತಶಿರೋಮಣಿ, ಮಾಧವಭಟ್ಟನ ಸಂಗೀತದೀಪಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವೂ ಇದರ ಹೆಸರು ಸಹ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ಏಕೆ ? ಇವೆಲ್ಲ ದೂರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುದರಿಂದ, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಹೀಗಾಯಿತು, ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವಿಜಯನಗರದ ಪ್ರೌಢದೇವರಾಯನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ-ವ್ಯಾಸರಾಯರ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವೆ ? ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಮೂಲಗ್ರಂಥವಾದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಗಡಿಗಳನ್ನು ದಾಟುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಬೇಕಾದರೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಸ್ವತಃ ವಿಜಯನಗರ ಪ್ರಭುವಾದ ಅಚ್ಯುತರಾಯನು ತಾಲಕಲಾವಾರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ತಾಲವಿಷಯಕ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ಅವನ ಆಶ್ರಿತನಾದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಲ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದರು ; ಪ್ರಬಂಧವರ್ಣನೆಯು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಬೇಕಾದರೆ ವಾದಿಸೋಣ. ಆದರೆ ಅಚ್ಯುತರಾಯನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೋಮನಾರ್ಯನು ಸ್ವರರಾಗಸುಧಾರಸವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದೇ ವಿಜಯನಗರದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರ ಪ್ರಭೃತಿ ಹರಿದಾಸರೂ ತಾಳ್ಳಪಾಕಂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಸಹಸ್ರ ಸಹಸ್ರಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ? ವಿಜಯನಗರ ಪ್ರಭುವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಾಜನ ಭರತಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.

ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ವೀಣಾಗುರುವಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶೋಭಿಸಿದ ಭಂಡಾರು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣನೂ ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೊಲ್ಲೇ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಗೀತ ದುಂದುಭಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಲೆಂದೇ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ವಿರಚಿಸಿದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು—ಸಮಕಾಲೀನ ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೂ—ತನ್ನ ನರ್ತನ

ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಮುಕ್ತಾವಲಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ದೇವಣ್ಣಭಟ್ಟನೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೌನಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚೇಕೆ, ತಾನೇ ಇಂಥ ನೂರಾರು ಗೇಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯೇ ತನ್ನ ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಹೆಸರನ್ನಾದರೂ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ ! ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಳಾದಿ, ಉಗಾಭೋಗ, ಭ್ರಮರಗೀತೆ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಮುಂತಾದ ಇತರ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು ವಿಜಯನಗರದ ಬೀದಿಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಗೇಯಕೃತಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವಿಮುಖರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದರು.

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಿಂದ ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ವಲಸೆಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕದೊರೆಗಳ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಮಹಾಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕ. ಅವನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಶ್ರೌತಾಚಾರ್ಯ, ಸಿದ್ಧಪುರುಷ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರ ; ಅವನು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನ ಪ್ರೇರಣೆಯಂತೆ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ಬರೆದವನು ; ಸ್ವತಃ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿದ್ದವನು ; ಚತುರ್ದಂಡೀ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕನೂ ವಾಗ್ಗೇಯವಿಭೂತಿ ಶ್ರೀಮಂತನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗ ತಾನಪ್ಪ ಶೇಖರನ ಪ್ರಶಿಷ್ಯ; ತನ್ನ ಪರಮ ಗುರುವಿನ ಲಕ್ಷ್ಯಮಹತಿಯನ್ನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹರಡಲು ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದವನು; ಆದರೂ ಅವನು ಕೃತಿ, ದೇವರ ನಾಮಗಳ ಹೆಸರನ್ನೆತ್ತುವುದಿಲ್ಲ; ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸುಳಾದಿ, ಉಗಾಭೋಗಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಕೇವಲ ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಇವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ತುಳಜನೇ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ: ಎಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದ ಇವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬೇಕಾದುದೇ ಇಲ್ಲ, ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಸುಳಾದಿಗಳ ಪ್ರಾಚೀನರೂಪನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅದೇ ದೊರೆಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಯ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಾವಿರಾರು ತೆಲುಗು ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಇಂತಹುದೇ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಘನಂ ಸೀನಯ್ಯನೇ ಮಧುರೆಯ ಚೊಕ್ಕನಾಥ ಪ್ರಭುವಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದನು. ತಿರುಮಲಾರ್ಯ, ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರಂತಹ ಕನ್ನಡಿಗ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಕನ್ನಡದ ಶೃಂಗಾರಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳ ಪರಿಚಯವಿರದಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಅವನು ಈ ಯಾವುದನ್ನೂ ಏಕೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಿಲ್ಲ ?

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತುಳಜನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಬರೆದನು. ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಶುದ್ಧಿ, ಪ್ರಮೇಯಶುದ್ಧಿ, ತಂತ್ರಶುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಶುದ್ಧಿ—ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧಿ

ಚತುಷ್ಟಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೈಕಿ ಇದೇ ಕಡೆಯ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದು—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಪಬೃಂಹಿತ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ—ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಹು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ತುಳಜನು ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಗೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದಿನವ ನಲ್ಲವೆ? ಅವನು ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನು (ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆಯೇ) ವರ್ಣಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಉಗಾಭೋಗಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ; ವ್ಯಾಸರಾಯರನ್ನೂ ಪುರಂದರದಾಸ ರನ್ನೂ ಪೂಜಿಸಿ ನಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪಿತಾಮಹನಾದ ಗಿರಿರಾಜಕವಿಯು ಇವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿರಚಿಸಿದ್ದನು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ಯ, ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಮಾತೃಭೂತಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ತಂಜಾವೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ತುಳಜನ ಸ್ವಂತ ಅಣ್ಣನಾದ ಷಾಹಜಿಯೇ ತೆಲುಗು ಸಂಸ್ಕೃತಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನಷ್ಟೆ; ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳದೆಯೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ? ವರ್ಣಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷನಾಗಿದ್ದ ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯನು ಇದೇ ಕಾಲದವನು. ವರ್ಣವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿ ರೂಢಿಪಡೆದಿದ್ದೂ ಈಗಲೇ. ಆದರೂ ಅದರ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ತುಳಜನು ಏಕೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ !

ಹೀಗೆ, ಏಕೆ, ಏಕೆ, ಏಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗು ತ್ತಿದ್ದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೇ ಮಂಗಮಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟುದು ಹೇಗೆ ? ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಹೇಳದಿದ್ದ ಕೃತಿ, ವರ್ಣ, ದೇವರನಾಮ, ಪದಗಳು ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಬಾಹುಳ್ಯ, ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಗಳೊಡನೆ ಎದ್ದು ನಿಂತುದು ಹೇಗೆ ?

ಹೀಗಾಗಲು ಇದ್ದ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮಧ್ಯಂತರಯುಗದ ಸಂಗೀತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣತೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನೇನೋ ತಪ್ಪದೆ ಮಾಡಿದರು ; ಆದರೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ರಾಗ-ತಾಳಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನಂತೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾ ಚಾರ್ಯರ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ–ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಅಚ್ಚಳಿಯದಂತೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ವಿರೋಧದ ಸಮನ್ವಯವು ಹೀಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನೆರವೇರದ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯೇ ಆಯಿತು. ಅಷ್ಟೇನು, ಹದಿನಾರು-ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಂತೂ ನೂರಾರು ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳು ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯವಾಗಿ, ಏಕಛತ್ರಾಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸ ಲಿಲ್ಲವೆ ? ಆದರೂ ಈ ಕಾಲದ, ಮತ್ತು ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಈ ದೇಶೀತಾಳ

ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ—ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ—ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ; ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳದೆಯೇ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ; ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದರು ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೋ, ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವುಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲು ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿರತ್ವ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಂಬುಗೆ ಸಾಲದೆಯೋ, ಅಂತೂ ಇವರೆಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಹೇಳದೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು ತಮಗೂ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು; ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದರು.

ಇದರಿಂದಾಗಿ, ನಾವು ಇಂದು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪದ, ಪಲ್ಲವಿ, ತಾನ ಮೊದಲಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೇರುಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪದೂರ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಮೊದಲಾಗುವುದು ಎಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಬೆನ್ನು ಚಪ್ಪರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾವು ಕಣ್ಣುಕುಕ್ಕುವ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಇನ್ನಾದರೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಡವೆ ? ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ನಾನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ತಿಳಿದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸರಳೆವರಸೆ – ಜಂಟಿವರಸೆ – ಹೆಚ್ಚುಸ್ಥಾಯಿವರಸೆ – ತಗ್ಗುಸ್ಥಾಯಿವರಸೆ – ಅಲಂಕಾರ – ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತ – ಸಂಚಾರಿಗೀತೆ – ಲಕ್ಷಣಗೀತೆ - ಸ್ವರಜತಿ –ವರ್ಣ–ಕೃತಿ ; ಇವುಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಪದ-ತಿಲ್ಲಾನ-ಜಾವಳಿ-ಅಷ್ಟಪದಿ-ಪಲ್ಲವಿ-ಶ್ಲೋಕ. ಈ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಸರಳೆವರಸೆ, ಜಂಟಿವರಸೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳು—ಈ ಪ್ರಥಮ ಸೋಪಾನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರು ಎಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬುಗೆಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಕಂಡುಹಿಡಿದು, ಹೇಳಿ, ಈ ನಂಬುಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾದುದರ ಕೀರ್ತಿಯು ತಮಿಳುನಾಡಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ನಂಬುಗೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ತಮಿಳುನಾಡನ್ನೋ ಆಂಧ್ರವನ್ನೋ ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತು ಜಡರಾಗಿರುವ ನಮಗೆ ಹೀಗೆ ಅವರು ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆನಂಬುಗೆಗಳು ಅಲ್ಪವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವೋ ಏನೋ !

(ಅ) ಸರಳೆವರಸೆ

ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ. ಸರಳೆವರಸೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೇಗೆ, ಅದು ಮೊದಲು ದೊರೆಯುವುದೆಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು. ಸರಳೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಸರಳಿ ಎಂಬುದೇ ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದುಷ್ಟವೂ ಸಮಂಜಸವೂ ಆದ ಶಬ್ದ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಏನು ಹೆಸರಿತ್ತೋ ಈಗ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ

ನೂರುವರ್ಷಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಾಲೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಶ್ರುತಿಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ :

> ಭಾಸತೇ ಶ್ರುತಿರಿತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಾಲೀತ್ರಿಪುಟಾದಿಷು ।
> ಅಹಮೇವ ಶ್ರುತೀರ್ವೇದೇತ್ಯಾಹ ಗೋಪಾಲನಾಯಕಃ ।
> ಅದ್ಯಪ್ರಭೃತಿ ತಾಃ ಸರ್ವೇ ಶ್ರುತೀರ್ಜಾನಂತು ಪಂಡಿತಾಃ । (ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ ೨.೫೭)

ಶ್ರುತಿ ಮೊದಲಾದವು ಸ್ವರಾಲೀ-ತ್ರಿಪುಟ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವುದು ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಎಂದು ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡನು. ಇಂದಿನಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಪಂಡಿತರು ತಾವೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ, ಎಂಬುದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮಾತಿನ ಭಾವ. ಇಲ್ಲಿ 'ತ್ರಿಪುಟಾದಿಷು' ಎನ್ನುವುದರ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ತ್ರಿಪುಟ ಎನ್ನುವುದು ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು; ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗೋಚರವಾಗುವುದು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದ್ದರೂ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನಪೂರ್ವದ ಹರಿಪಾಲದೇವನ ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಸ್ವರಾಲೀ-ತ್ರಿಪುಟ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಪದವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಒಂದು ಸೋಪಾನದ ಹೆಸರೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಅರ್ಥವು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. 'ತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸ್ವರಾಲೀ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ' ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕು. ಇಂದಿಗೂ ಸ್ವರಾಲಿಯನ್ನು ತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಚತುರಶ್ರತ್ರಿಪುಟತಾಳನಿಬದ್ಧವಾದ ಸ್ವರಾಲಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಏನನ್ನೋ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಪುರುಷನಾದ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನೋ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೋ ರಚಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶ್ರುತಿಜ್ಞಾನ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮಾತಿನಿಂದ ಇಂಗಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸ್ವರಾಲಿ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನಾಗಲಿ ಈ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಲಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಪ್ರಥಮಸೋಪಾನದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಸ್ವರಸಂಚಾರ ಮಾತೃಕೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಾವಲೀ ಎಂಬ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಶಬ್ದವು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವರಾಲೀ ಎಂಬುದು ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ಸರಲೀ ಎಂದಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ 'ಸರಳೀ' ಎಂದು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪರಿಭಾಷಾಸಂಜ್ಞೆಯು ಇತರ ಹಲವು ಶಬ್ದಗಳಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಎರವಲಾಗಿ ಬಂದು ಸ್ವರಾಲೀ ಎಂದೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಈ

ಹೆಸರಿನ ಮುಂದಿನ ಉಲ್ಲೇಖವು ದೊರೆಯುವುದು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಉಪಬೃಂಹಿತ ಆವೃತ್ತಿಯ ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ. ಈ ಗ್ರಂಥಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪರವಾದ ವೀಣಾವಾದನದ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು 'ಶಿಕ್ಷಾವಿಧಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ'ಸರಲೀಲಕ್ಷಣಂ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೊಡನೆ ಈ ನಿರೂಪಣೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ:

ಅಥೋಚ್ಯತೇಽತ್ರ ಸರಲೀಲಕ್ಷಣಂ ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗತಮ್ ।
ಕ್ರಮಾತ್ ಸ್ವರಾಣಾಂ ಸಪ್ತಾನಾಮಾರೋಹಶ್ಚಾವರೋಹಣಮ್ ।
ತಾರಷಡ್ಜಯುತಂ ತಚ್ಚೇತ್ ಸರಲೀತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ ।
(ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಂ, ಪೀಠಿಕೆ, ಪುಟ xvii)

ಇದು ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ಸರಳೆವರಸೆಯೇ ಆಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಾಯಿವರಸೆಗಳ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ :

ತಾರಸ್ಥಾನಸ್ವರಯುತಾ ತದ್ಭೇದಾ ಬಹವೋ ಮತಾಃ । (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ)

ಮೇಲಿನ ಉದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗತಮ್' ಎಂಬ ಮಾತು ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಉಪಬೃಂಹಿತ ಆವೃತ್ತಿಯು ತುಳಜವಿರಚಿತವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಈ ಮಾತು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೨೮-೧೭೩೫ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಅರ್ವಾಚೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಈ ಹೆಸರೂ ಈ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವೂ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ನೂರುವರ್ಷಗಳ ಷ್ಟಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಚುರ್ಯ ಸ್ಥೈರ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆಯದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಸಂಪ್ರ ದಾಯಶರಣವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಗ್ರಂಥಕಾರನಿಂದಾಗಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನರಿಂದಾ ಗಲಿ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗುವುದು ದುರೂಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ; ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಾತಿನ ಮೂಲವು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಜೀವಿತ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಮರಳುತ್ತದೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೂ ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯೂ ಮೂಲತಃ ಕನ್ನಡನಾಡಿನವರು; ಪುರಂದರದಾಸರೂ ಅವರ ರಚನೆಗಳೂ ಹದಿನೇಳು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚುರ್ಯ ಪೂಜ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ಸರಳೆ ವರಸೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆಂದು ಕರ್ಣಾಕರ್ಣಿಕೆಯಾಗಿ ಐತಿಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಮಾತು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ (ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಚರಿತ್ರಮು, ಪು.೭) ಪುರಂದರ ದಾಸರು, ಸರಳಿ, ಜಂಟಿ, ಅಲಂಕಾರ, ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಗಾನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

(ಆ) ಜಂಟಿವರಸೆ

ಜಂಟಿವರಸೆ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನಾಗಲಿ ಅದರ ರೂಪವನ್ನಾಗಲಿ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವೂ—ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದವರೆಗೂ—ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ

ಸಾರಾಮೃತದ ಉಪಬೃಂಹಿತ ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಾಣಸಿಗದು. ಆದರೂ ಇದೂ ಸರಳಿಯಂತೆಯೇ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಇನ್ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀಅಕೆಡಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗೇರಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೆಂದು ನಾನು ಕರೆದಿರುವ ಓಲೆಗರಿಯ ಪುಸ್ತಕವೊಂದಿದೆ. ಅದು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟಾದರೂ ಹಳೆಯದು, ಅತ್ಯಂತ ಜೀರ್ಣಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ ; ಇಂದು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸರಳಿವರಸೆ, ಜಂಟಿವರಸೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸಗಾನಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಆಧಾರವು ಬಹುಶಃ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಅಂತೂ ಜಂಟಿವರಸೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸರಳಿಯಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

(೩) ಅಲಂಕಾರ

ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಇಂದು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವುದು ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅವನು ಸ್ವರಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ :

ಅಥ ಸ್ವರಪರಿಷ್ಕಾರಾನ್ ಅಲಂಕಾರಾನ್ ಪ್ರಚಕ್ಷ್ಮಹೇ । (ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ ೩.೮೧)

'ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯು ಹೇಳಿದ ಅರವತ್ತುಮೂರು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಈಗ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿಲ್ಲ ; ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ಎಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ' ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದ ಅರವತ್ತಮೂರು ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ತಾನು ವರ್ಣಿಸಲಿರುವ ಎಂಟೂ ಒಂದೇ ಜಾತಿಯವು ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದ ಇವು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುವುದೂ ತಪ್ಪೇ. ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳ ಉದ್ದೇಶ, ಅರ್ಥ, ಪ್ರಮೇಯ, ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ನಂತರದ ಕೆಲವು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹಿಂದಿನವರು ಹೇಳಿದ ಸಂಗೀತ ವಸ್ತು, ಪ್ರಮೇಯ ಅಥವಾ ತಂತ್ರವು ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಹಲಕೆಲವು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅಂತಹ ತಪ್ಪುಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಭರತಮುನಿಗೂ ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗೂ ಹೀಗೆ ಆಗಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವು ಬಹುಶಃ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರಿಗೆ ಆಗಿರಲಾರದು. ಭರತಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು, ಧ್ರುವವೀಣಾ-ಚಲವೀಣಾ ಪ್ರಯೋಗ, ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಪ್ರಣೀತವಾದ ವಿಕೃತಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ತಿಳಿದೇ ಇದೆಯಷ್ಟೆ.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದ ಅರವತ್ತಮೂರು ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳು. ಸ್ವರಗಳು ಅನುಕ್ರಮಣಶೀಲವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ, ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದುದು; ಭರತಾದಿಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು ; ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರವತ್ತಮೂರಾಗಿ ನಿಂತವು. ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಇದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪು. ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಭಾವಿಸಿದ್ದನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ, ಇಂತಹ ಇತರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವರ್ಣವು, ಎಂದರೆ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ ? ಇವೇ ಎಲ್ಲ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯ ಜೀವಾಳ ; ಅನಂತವಾದುದರಿಂದ ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾರದು ; ರಕ್ತಿಲಾಭ, ಸ್ವರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವರ್ಣವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಇವುಗಳಿಂದಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಸ್ವರಪರಿಷ್ಕಾರದಿಂದ ಆದ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಿದ್ದು ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು. ಇವು ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದವೆಂದು ಅವನ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ವೈಣಿಕಗಾಯಕರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ವಿಕಾಸಶೀಲವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ಇವು ವೆಂಕಟಮಖಿಗಿಂತ ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟಾದರೂ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದನ ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ದೂರದ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸಾದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯವು ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವಿಜಯನಗರದಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ವಿಕಾಸವು ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಿಗೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಎಂದೇ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಸಮ್ಮತಿಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರು ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರಬಹುದೆಂಬುದು—ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ—ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ತುಳಜನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಝೊಂಪಟವು ಚತುರಶ್ರತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು

ಪಡೆದು ಧ್ರುವ, ಮಟ್ಟ, ರೂಪಕ, ಝಂಪಾ, ತ್ರಿಪುಟ, ಅಡ್ಡ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲಗಳೆಂಬ ಏಳೇ 'ಸ್ವರಪರಿಷ್ಕಾರ'ರೂಪದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದವು. ಈ ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟು ಏಳು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಪ್ರಯೋಗನಿಪುಣರೂ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಎಂದು ತುಳಜನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧಿಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ತುಳಜನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ :

ಏತತ್ತಾಲಸಮಾಯೋಗಾತ್ ಸಪ್ತಾಲಂಕೃತಯೋಃ ಬುಧೈಃ ।
ತನ್ನಾಮ್ನಾ ವ್ಯವಹಾರ್ಯಂತೇ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಕೋವಿದೈಃ ॥

(ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಂ, ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. xvii)

ಈ ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸಪ್ರಭೃತಿ ಹರಿದಾಸರು ಬಹುಶಃ ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿದುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳನ್ನು ಅವರು ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಹೇಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಡೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪಕ, ಝಂಪೆ, ತ್ರಿಪುಟ, ಅಟ್ಟ (ಅಠ), ಏಕ ಮತ್ತು ಝೊಂಬಡ ಎಂಬ ಈ ಎಂಟು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಝೊಂಪಟವು ತನ್ನ ಅಂಗರಚನೆಯನ್ನು ತಿರುಗುಮುರುಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡು –ಎಂದರೆ ದ್ರುತ, ದ್ರುತ, ಚತುರಶ್ರಲಘು ಎಂದಿದ್ದ ಅಂಗವನ್ನು ಚತುರಶ್ರಲಘು, ದ್ರುತ, ದ್ರುತ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು—ತ್ರಿಪುಟತಾಳದ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಪ್ರಭೇದವಾಗಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಧ್ರುವ ತಾಳವು ಆಗ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟ್ಯದಂಡೀಧ್ರುವತಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚತುರಶ್ರಲಘುವೂ, ಹತ್ತುಅಕ್ಷರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ ಒಂದು ಗುರುವೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ವೀಣಾದಂಡೀಧ್ರುವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಚತುರಶ್ರಲಘುಗಳ ನಂತರ ಆರು ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದ ಒಂದು ಲಘುಶೇಖರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಷ್ಟು ಘಾತಗಳು ಯಾವಾಗ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಗೌಣವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಒಂದು ಲಘು, ಒಂದು ದ್ರುತ, ಎರಡು ಲಘುಗಳು ಎಂಬ ಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದರು.

ಅಂತೆಯೇ ಮಠ್ಯತಾಳದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ದ್ರುತವನ್ನು ಅದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೇರಿಸಿದರು. ಇದು ತಾಳದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವಂತಹ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಠ್ಯತಾಳದ ಹಲವು ಆವರ್ತಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅಂಗಗಳ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿನ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪಲ್ಲವಿಯಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ. ರೂಪಕತಾಳವು ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಝಂಪೆ ತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ರುವತಾಳದಂತೆ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿದ್ದವು. ನಾಟ್ಯದಂಡೀಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಅನುದ್ರುತ, ದ್ರುತ, ಮಿಶ್ರಲಘು ಎಂದಿದ್ದ ಅಂಗವೂ ವೀಣಾದಂಡೀಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣದ ದ್ರುತವಿರಾಮ, ಏಳು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದ ಲಘುಶೇಖರಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಘಾತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ವೀಣಾದಂಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಮ ಮತ್ತು ಶೇಖರಗಳ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪ್ರಮಾಣಗಳೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಪುರಂದರಾದಿ ಹರಿದಾಸರು ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಲಘು, ಅನುದ್ರುತ ಮತ್ತು ದ್ರುತ ಎಂಬ ಸಾಧಾರಣ ಅಂಗರಚನೆಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಅಟ್ಟತಾಳವು ಹೀಗೆಯೇ ಎರಡು ದ್ರುತಗಳು, ನಂತರ ಖಂಡಜಾತಿಯ ಎರಡು ಲಘುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಎರಡು ಲಘುಗಳು, ಎರಡು ದ್ರುತಗಳು ಎಂಬ ವಿಪರೀತ ಅಂಗರಚನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಏಕೈಕದ್ರುತವು ಏಕೈಕಲಘುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು; ಇದಕ್ಕೆ ಆದಿತಾಲವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಝೊಂಪಟವು ಆದಿತಾಲವಾಗಿಯೂ ಆದಿತಾಲವು ಏಕತಾಲವಾಗಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದುದು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಲಘುಜಾತಿ, ವಿರಾಮ, ಲಘುಶೇಖರ, ಅನುದ್ರುತ ಮೊದಲಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸಿ ಮಾರಿಸಿದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅದರ ಪುನರುಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಲ್ಲ. ಈ ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮೂರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಇಂದಿನ ಪಾಠಕ್ರಮವು ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

(ಈ) ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳು

ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ದ್ರಾವಿಡಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪಿಳ್ಳೆ (ಎಂದರೆ ಪುಟ್ಟದು, ಹ್ರಸ್ವವಾದುದು) ಎಂಬ ಮೂಲಶಬ್ದವು ಅಲ್ಪಾರ್ಥಕಸೂಚಕವಾಗಿಯೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನರಪಿಳ್ಳೆ, ಚಿಳ್ಳೆಪಿಳ್ಳೆ, ಪಿಳ್ಳಂಗೋವಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಚಿರಪರಿಚಿತವಷ್ಟೆ. ಗುಜ್ಜ ಎಂಬುದು ಮುದ್ದಿಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಅಲ್ಪಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗುಜ್ಜಾರಿ ಆದಂತೆ ಪಿಳ್ಳೆಯೂ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಆಯಿತು. ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪುಟ್ಟವನಾದ ಗಣಪತಿಗೆ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬಹುಶಃ ಈ ಅರ್ಥದ ಸುತ್ತಲೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಗೋಮಯದಲ್ಲಿ ಪಿಳ್ಳಾರಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಗರಿಕೆಯನ್ನು ಸೆಕ್ಕಿ ಗಣಪತಿಯೆಂದು ಪೂಜೆ ಮಾಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಸುವಿದಿತವೆ. ಇದೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪೂಜ್ಯ ಭಾವ ಸೂಚನೆಯೊಡನೆ ಪಿಳ್ಳೈಯಾರ್ ಆಯಿತು.

ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವರ್ಥವೇ ಆಗಿದೆ ; ಅದು ಗಣಪತಿ ವಿಷಯಕವೂ ಹೌದು. ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪುಟ್ಟದೂ ಹೌದು. ಪುರಂದರದಾಸರು ಮಲಹರಿರಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಲಂಬೋದರ, ಕುಂದಗೌರ, ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಮತ್ತು ಪದುಮನಾಭ—ಈ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಬೋದರ ಗೀತವೊಂದನ್ನೇ ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತವೆಂದು ತಿಳಿದು ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಅದರ ಅನುಬಂಧಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ

ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿಸಿ ಒಂದೇ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಸಣ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದೂ ಸಾವಿರವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದೇ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಆಲಿಕ್ರಮವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು—ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ—ಪ್ರಬಂಧ ಮಾಲಿಕೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಕರೆಯಬಹುದು. ಸುಳಾದಿಯು ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಬಂಧ. ಸುಳಾದಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿದೆ ; ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗುವುದು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳೆಂಬ ಸಮುಚ್ಚಯನಾಮದಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೇನೋ ಉಂಟು ; ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಪುರಂದರದಾಸರಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿವೆ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಲಂಬೋದರ, ಕುಂದಗೌರ, ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಎಂಬ ಮೂರು ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವಿಲ್ಲ ; ಆದರೂ ಇವು ಪುರಂದರದಾಸಕೃತ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ನಂಬುಗೆಯೂ ಸ್ವಲ್ಪಸಾಕ್ಷ್ಯವೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಪದುಮನಾಭ ಎಂಬ ಗೀತೆಯು ಅವರದಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನವಪುರಂದರ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವಿದೆ. ಈ ಅಂಕಿತವುಳ್ಳ ಹರಿದಾಸರೊಬ್ಬರು ಅನೇಕ ದೇವರನಾಮ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಅವು ಈಗ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವರು ಪುರಂದರದಾಸರ ಮಗನೇ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ಹರಿದಾಸಪರಂಪರೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಪುರಂದರದಾಸರ ನಂತರದವರು ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆಂದೂ ಅವರೋ ಇತರರೋ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳೆಂದು ಕರೆದರೆಂದೂ, ಇದು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂರು ಪಕ್ಷಗಳು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗುತ್ತವೆ : ಪುರಂದರದಾಸರೇ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದರೆ ? ಅವರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದು ನಂತರದವರು ಇದನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ? ಅಭಿನವಪುರಂದರ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ 'ಪುರಂದರ' ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಿದ ತಮಿಳುನಾಡಿನವರು ಇಡೀ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪುರಂದರದಾಸರಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿರಬಹುದೆ ?

ಇದು ಏನೇ ಇರಲಿ. ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಗಳು ಹರಿದಾಸಕೃತಗಳೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು; ಇವು ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕುಕಂಡ ಸಂಗತಿಗಳು : ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಗೀತವು ಮೂಲತಃ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಯಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಪುರಂದರದಾಸರು ಮಲಹರಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ

ರಚಿಸಿರುವ ಒಂದು ಸುಳಾದಿಯ ನುಡಿಯಾಗಿರುವುದು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ K೫೭೦ ಎಂಬ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಈ ಖಂಡವು ಈ ಸುಳಾದಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೂ ಮೇಲ್ಕಂಡ ನಾಲ್ಕು ಗೀತೆಗಳನ್ನೂ ಕಲೆಹಾಕಿ ಒಂದೇ ಪ್ರಬಂಧ ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಗಳಿಗೂ ಸುಳಾದಿಗೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಗೀತೆಗಳೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯನಾಮವಿದ್ದುದನ್ನು ಇದೇ ಕಾಲದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ :

> (ಇತಿ ಚೇದುಚ್ಯತೇ) ಗೀತಶಬ್ದೋಽಯಂ ಯೋಗತಃ ಪುನಃ ।
> ಪ್ರಬಂಧಾಲಾಪಠಾಯಾನಾಂ ವಾಚಕಃ ಸ್ಯಾತ್ ತಥಾಽಪ್ಯಸೌ ।
> ರೂಢ್ಯಾ ಸಾಲಗಸೂಡಾಖ್ಯಗೀತಭೇದೈಕವಾಚಕಃ ।
>
> (ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ. ೮.೩. ೪)

ಸುಳಾದಿಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಈ ಖಂಡಗಳಿಗೆ ಗೀತಗಳೆಂದೇ ಹೆಸರು ಉಳಿದುದು —ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸುಳಾದಿಗಳು ರೂಢಿಯಿಂದ ಮರೆಯಾಗಲು ತೊಡಗಿದಾಗ—ಉಚಿತ ವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಲಂಬೋದರ, ಕುಂದಗೌರ, ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಮತ್ತು ಪದುಮನಾಭ ಎಂಬ ಈ ನಾಲ್ಕು ಗೀತೆಗಳು ಮಲಹರಿರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುಳಾದಿಯೆಂದೇ—ಎಂದರೆ ಗೀತವೆಂದೇ—ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಹದಿನೆಂಟ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಇದರ ಖಂಡಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಗೀತ ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಿಂತಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತುಳಜನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ರಾಗವಿವೇಕಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಡುವಾಗ ಸುಳಾದಿಗಳಿಂದಲೂ ಗೀತಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ. ಇದರ ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಆಕರಗಳೂ ಈ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಇದೇ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದೂ ಪಾಠಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸುವುದೂ ಈ ಅನುಮಿತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕರಗಳಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರ, ಅಭಿನವ ಪುರಂದರದಾಸರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಯಾಗಿಯೋ ಆಂಶಿಕವಾಗಿಯೋ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿರಬಹುದೆ ಎಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿದ್ದರೆ ಇದು ಪುರಂದರದಾಸರ ನಂತರ ನಡೆದಿರಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಎರಡನೆಯದು ಮಲಹರಿರಾಗದ ಕುಂದಗೌರ ಎಂಬುದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ತುಳಜನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ರಾಗವಿವೇಕಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮಲಹರಿ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷಕರುಣಾಕರ' ಎಂಬ ಇದರ ಅಂಶ

ವನ್ನು 'ಧರಿರಿಸಧಪಧಪಮಗರಿಸ' ಎಂಬ ಧಾತುಖಂಡದೊಡನೆಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದಾದ ನಂತರ ಕೂಡಲೇ 'ಇತಿ ಗೀತಪ್ರಯೋಗಃ' ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ, ರೂಢಿಬಲವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಇನ್ನೂ ೫೦-೧೦೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ, ಇದು ಗೀತವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾದರೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ಇದನ್ನೂ ಲಂಬೋದರ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗೀತೆಯಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೆ ? ಈ ನಾಲ್ಕು ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇವರುಗಳ ಸ್ತುತಿಯೂ ವಿಷಯವೈವಿಧ್ಯವೂ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ದುರೂಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ (ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ) ಮಧ್ಯಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲಿತವಾಗಿ ನಂತರ ಒಡೆದು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಅನುಮಿತಿಯು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ.

ಭಾಂಡೀರಭಾಷೆಯ ಗೀತೆಗಳು

ಮೂರನೆಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಯು 'ಅನಲೇಕರ'ಗೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈಗ ಇದನ್ನು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯು ಈಗ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಮೇಳ(28)ದಲ್ಲಿ ಗನಿ-ಲೋಪದಿಂದ ಔಡುವವಾದ ಉಪಾಂಗಜನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳ(29)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗನಿ-ಗಳ ಅನುಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಮೇಳಭೇದವು ಅಷ್ಟೇನೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಆದರೆ ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯು ಮೊದಲು ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಲಮೇಳ(15)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ತುಳಜನು ಅದನ್ನು ಮಾಲವಗೌಡ(15)ಜನ್ಯ, ಗನಿ-ಹೀನವಾದ ಔಡುವ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಮುಖಾರಿಮೇಳ(1)ದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗನಿ-ಲೋಪದಿಂದಲೂ, ಇವುಗಳ ಅನುಸ್ವರಪ್ರಯುಕ್ತಿಯ ಅಭಾವದಿಂದಲೂ ಈ ಮೇಳಾನ್ವಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕೇವಲ ಗೌಣವಾದುದು. ಈ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆರೋಹದಲ್ಲಿ (ಆಧುನಿಕ) ಅಂತರಗಾಂಧಾರವು ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯು ಮಲಹರಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ (ಆಧುನಿಕ) ಅಂತರಗಾಂಧಾರ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾವೇರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತರಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಕಾಕಲಿನಿಷಾದವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಚಿತವೇ ಆಗಿದೆ.

ಮಲಹರಿರಾಗವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಲ್ಹಾರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನೊಡನೆ ಬಹುಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಇದೂ ಮಲ್ಹಾರವೂ

ಸಾವೇರಿಯೂ ಈಗಿನ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣ(೨೯)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗುವ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಮಧ್ಯಂತರ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇವು ರಿಧ-ಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾಲವಗೌಡ(೧೫)ದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾದವು ; ಈಗಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮಲಹರಿ ಮತ್ತು ಸಾವೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅನುಸ್ಯೂತ ವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಅನಲೇಕರ' ಗೀತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲು ಒದಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಎರಡು: ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಸಕಲ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗೀತೆಯನ್ನು ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತೆಗಳಾದ ನಂತರ ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ; ಇದರ ರಾಗವನ್ನು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿ ಯೆಂದೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಬೆಂಗೇರಿಹಸ್ತಪ್ರತಿಯು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಇದನ್ನು ಮಲಹರಿರಾಗದ ಗೀತೆಯೆಂದೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ; ಮಲಹರಿರಾಗದ ಧಾತುವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ವಾಡಿಕೆಯು ೨೦೦-೨೫೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಿರಬೇಕು. ಲಂಬೋದರವು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವಂತೆ ಇದು ಅಂತ್ಯಗೀತೆಯಾಗಿರಬಹುದೆ ; ಕಾಲ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ, ಲಯಿಸಿಹೋಗಿ ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಬಂದಿರಬಹುದೆ, ಎಂಬುದು ವಿಚಾರ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಭಾಷೆಯು ಭಾಂಡೀರ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಲಂಬೋದರಪಿತನಾದ ಜಟಾಜೂಟ(ಶಿವ)ನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರು (ಅಥವಾ ನಂತರದ ಹರಿದಾಸರು) ಭಾಂಡೀರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರು ಎಂಬ ಅನುಮಿತಿಯು ಇದರಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲವೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೇನಾದರೂ ಆಧಾರವಿದೆಯೆ ? ಇದೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದೇ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಟಿಪ್ಪಣಿ. ಪುರಂದರದಾಸರದೇ ಅಂಕಿತವಿರುವ ದೇಶಾಕ್ಷಿರಾಗದ ಗೀತೆಯೊಂದಿದೆ ; ಅತ್ಯಂತ ಅಪರೂಪ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಭಯಸಮಯದೇವ, ಉನಿದೇವ, ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟಾಚಲದೇವ ನಲರೆ ಶ್ರೀ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟಾಚಲದೇವನಲರೆ ಕೇರಳಮಣಿ ದಣಿಸು ವರೆ' ಎಂಬುದು ಇದರ ಮಾತು. ಇದರಲ್ಲಿನ 'ದಣಿಸುವರೆ' ಎಂಬ ದೈನ್ಯಭಾವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿದ್ದರು ಎನ್ನಲು ಇದು ಒಂದು ರುಜುವಾತು.

ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ

ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳು, ಅನಲೇಕರ ಮತ್ತು ಭಯಸಮಯದೇವ—ಇವುಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು ಹೊರಪಡುತ್ತವೆ. ಇವು ಯಥಾಕ್ಷರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು; ಎಂದರೆ ಮಾತುವಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರ. ಈ ಸ್ವರವೂ ಆಯಾ ಅಕ್ಷರದಷ್ಟೇ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಒಂದೆರಡು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇದೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ. ಮಲಹರಿರಾಗದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರಧೈವತದಿಂದ ತಾರರಿಷಭದ

ವರೆಗೆ ಸಂಚಾರವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಗೀತೆಗಳೂ ಚತುರಶ್ರರೂಪಕ ಮತ್ತು ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟವೆಂಬ ಎರಡೇ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ದ್ವಿಧಾತುಕವಾದ ತಾರಾವಲೀ ಪ್ರಬಂಧ. ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಇವೆಲ್ಲದ ರಲ್ಲಿಯೂ ಕೇವಲ ಒಂದು ಧಾತುಖಂಡವು ತನ್ನ ಅದೇ ಮಾತುವಿನೊಡನೆ ಪುನರುಕ್ತ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಲಂಬೋದರ ಗೀತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಮಾತುವು ಏಕಧಾತುಕವಾದ ಮೂರು ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ, ಪೂರ್ವ ರೂಪವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಲಂಬೋದರಲಕುಮಿಕರ' ಎಂಬುದು ಎರಡು ತಾಳಾವರ್ತಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದು ಮಧ್ಯಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ವಿರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿಯೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಇದೇ ಚರಣಗಳ ನಂತರ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ಉಳಿದ ಮಾತುವು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಮಾತುವಾದ 'ಅಂಬಾಸುತ ಅಮರವಿನುತ' ಎಂಬುದು ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿದ್ದು ಅನುಪಲ್ಲವಿಗೆ ಅನು ರೂಪವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಸಂದೇಹವು ಉಳಿದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರತಿ ಚರಣದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೂ ಇದರ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬೇಕು. ಇದು ತ್ಯಾಗರಾಜರೂ ಅವರ ವಾಗ್ಗೇಯಪರಂಪರೆಯವರೂ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಧಾತುಮಾತೃಕೆಗೆ ಬೀಜರೂಪವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? ಈ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಮಣಿದೇ ಇರಬೇಕು, ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ 'ಶ್ರೀ ಗಣನಾಥ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಗೀತೆಯನ್ನು ಲಂಬೋದರ ಲಕುಮಿಕರ ಎಂದು ಮೊದಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಾಗಿದೆ.

ಉಳಿದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಧಾತುಮಾತುವಿನ ಅಂಶವು, ಎಂದರೆ ಧ್ರುವ ಖಂಡವು, ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಮ್ಮೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ಗೀತೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯು ತ್ತದೆ; ಎಂದರೆ ಧ್ರುವವೇ ಆಭೋಗದ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಗೀತೆಯು ಪಿಳ್ಳಾರಿಯಾಗಿರಲಿ ಆಗದಿರಲಿ, ದ್ವಿಧಾತುಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಇದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಯಾಣಿಯ 'ಕಮಲಜದಳನಯನ' ಗೀತೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. 'ಕುಂದಗೌರ'ದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಧಾತುವು ಎರಡು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದ್ದು 'ಮಂದಿರಾಘ ಮಾನಮಕಟ ಮಂದಾರಕುಸುಮಾಕರ ಮಕ ರಂದಂ ವಾಸಿತುವಾ(-ರೇ?)' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. 'ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ' ಗೀತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರಚನಾ ತಂತ್ರವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ; ಇದರಲ್ಲಿ 'ಹರಿಯ ಕರುಣದಲಾದ ಭಾಗ್ಯವ ಹರಿಸಮರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿ ಬದುಕಿರೋ' ಎಂಬ ಗೀತ ಖಂಡವು ಮರಳಿ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇಶಾಕ್ಷಿರಾಗದ 'ಭಯಸಮಯದೇವ' ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ

ವೆಂಕಟಾಚಲದೇವನಲರೆ' ಎಂಬ ಭಾಗವು ಧ್ರುವಖಂಡ. 'ಆನಲೇಕರ'ದಲ್ಲಿ 'ಧಿನ್ನಂತಾಳ, ಪರಿಘುತು' ಎಂಬ ಮಾತು ಭಾಗಗಳೂ 'ಪಪಧ ಸರಿಸರಿ' ಎಂಬ ಧಾತುಖಂಡವೂ ಪುನರುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಧ್ರುವಖಂಡದ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಹೊಸ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಸಹಿತವಾದ ಧಾತುವೂ ಮಾತುರಹಿತವಾದ ಧಾತುವೂ ಮಾತ್ರ ಮರಳಿಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ತೆನ್ನ, ಪಾಟ, ಸ್ವರಗಳೂ ಇವೆ ; ಸ್ವರವು ತಾಲಸಹಿತವಾದ ಪ್ರಾಂಜಲಾಲಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮಿಶ್ರಕರಣ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತುವು ಅಖಂಡವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಖಂಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಜಾವಡ, ಅಂತರಿ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಪಲ್ಲವಿಯ ಅಂಶವಿರುವ ಗೀತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವುಗಳು ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮತ್ತು ಧ್ರುವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಧ್ರುವದ ಒಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ. ರಾಗತಾಳಛಂದೋನಿಯಮಗಳು ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅನಿರ್ಯುಕ್ತಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳನ್ನು ಮಲಹರಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನಾದರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅವು ರಾಗನಿರ್ಯುಕ್ತಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಪದತಾಲಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುವ ಗೀತೆಗಳು ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯವು. ಸ್ವರ, ಪದ, ಬಿರುದ, ಪಾಟ, ತೆನ್ನ, ತಾಲ—ಈ ಆರೂ ಅಂಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ 'ಆನಲೇಕರ' ಗೀತೆಯು ಮೇದಿನೀ ಜಾತಿಯದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ವಾಡಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಇವನ್ನು ಆಲಿಕ್ರಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

ಠಾಯೆ–ಪ್ರಬಂಧ

ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿದ ಗೇಯಕೃತಿರೀತಿಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು 'ತಂದೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಸ್ಮರಿಸುವೆ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ :

> ಗೀತಠಾಯೆಸುಳಾದ್ಯುಗಾಭೋಗಪದಪದ್ಯ-
> ವ್ರಾತ ಪ್ರಬಂಧರಚಿಸಿ ವಿಟ್ಠಲನ ।
> ಪ್ರೀತಿಪಡಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಂಡು ನಲಿವ ವೈಷ್ಣವಾಗ್ರ
> ನಾಥ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ರಿಯನ ॥

ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಈಗತಾನೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಅವರ ಸುಳಾದಿ, ಉಗಾಭೋಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ರಚಿಸಿರಬಹುದಾದ ಠಾಯೆಗಳು ಒಂದೂ ಇಂದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಕು. ಠಾಯೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸ್ಥಾಯಾಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ

ನಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ೯೬ ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಾಗಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಠಾಯೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂಬ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ದೊರೆತುದು ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನಿಂದ. ಅದು ಉದ್ಧೃತವಾದುದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಂದ. ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯು ದೊರೆತದ್ದು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನಿಂದ. ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರಕರಣದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಪ್ರಕಾಶಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ. ಠಾಯೆಯೆಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವ. ಆದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರಗೇಯ ರೀತಿಯನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಇತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾ ಶಿಕೆಯ ಸಪ್ತಮಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರೋ ಇತರ ಹರಿದಾಸರೋ ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ K೫೭೦ ಎಂಬ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಆಯತಸುಳಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆಯಿತ್ತ ಎಂಬ (ತನಗೆ ತಿಳಿಯದ ಕಠಿಣ) ಶಬ್ದದ ಬದಲು ಲಿಪಿಕಾರನು ಆಯತ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಯಿತ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ ಎನ್ನುವುದರ ತದ್ಭವ. ಸ್ವಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಭಾಷಾಸಂಜ್ಞೆ. ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ ಎಂದರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಖಂಡ, 'ಸಂಗತಿ'. ವಿವಿಧ ಹರಿದಾಸವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆಯಿತ್ತಗಳನ್ನೂ (ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿ) ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಿತ್ತ ಸುಳಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತೆಂಬುದು ಇದ ರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆದ ಹರಿದಾಸರು ಠಾಯೆ ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವೇನಲ್ಲ.

ವ್ಯಾಸರಾಯರು ರಚಿಸಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಬಂಧಗಳು ಕೆಲವು ದೊರೆತಿವೆ. ಆದರೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು ಹೇಳುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅವರ ಗದ್ಯ, ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರ ದಂಡಕ, ವಾದಿರಾಜರ ಭ್ರಮರಗೀತೆ ಮುಂತಾದ ಗೇಯಕೃತಿಗಳು ದೊರೆತಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಚೀನಲಕ್ಷಣಲಕ್ಷಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಇವರುಗಳ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ತೆನ್ನ, ಪಾಟ, ಸ್ವರ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಾಂಗಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ ; ಆದರೂ ಸೂಡ, ಆಲಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳೆಂಬ ವಿಂಗಡನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು—ಮೇಲಿನ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಪುರಂದರದಾಸರು ಸ್ವರಜತಿಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿ ದ್ದಾರೆಂಬ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರಶಸ್ತಿಯು ಆಗಾಗ ಕೇಳಿಬರುವುದುಂಟು. ನನಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ

ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ರಚನೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ; ವರ್ಣದ ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖವು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದ ಲಿಂಗನಮಖಿ ತಿರುಕಾಮಯ್ಯನ 'ಸತ್ಯಭಾಮಸಾಂತ್ವನ'ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವರ್ಣದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯನು ಪ್ರಮುಖಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ಕೃತಿ-ಪದ

ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಪದಗಳ ಮೂಲಪುರುಷನೆಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಇವನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದು ಅವನಂತೆಯೇ ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯ ರಾಘವಭೂಪಾಲನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ; ಈ ಕೃತಿರೀತಿಗೆ ಪದವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತನ್ನ ರಚನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗೆ ಈ ಹೆಸರಿನ ಅನ್ವಯವು ಇದೇ ಮೊದಲೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಘನಂ ಸೀನಯ್ಯನು ಮಧುರೆಯ ಚೊಕ್ಕನಾಥನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಆಶ್ರಿತನಾದ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯ ಸಪ್ತಪದಿ ಮತ್ತು ಗೀತಗೋಪಾಲಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪದ, ಪದಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದನು.

ಹರಿದಾಸರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ದಾಸರ 'ಪದ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ದೇವರನಾಮ ಎಂದು ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಈ ಗೇಯರಚನಾರೀತಿಯೂ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ರಚನಾ ರೀತಿಯೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಇಂಗಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪದವೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಸುಪರಿಚಿತವೇ ಆಗಿದೆ. ಪದವೆಂಬುದು ಹಾಡು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಭರತ ಮುನಿಯೇ ಗಾಂಧರ್ವವನ್ನು ಸ್ವರ, ಪದ, ತಾಲಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮೂರು ಬಗೆ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಿಲ್ಲವೆ ?

> ಗಾಂಧರ್ವಂ ತ್ರಿವಿಧಂ ವಿದ್ಯಾತ್ ಸ್ವರತಾಲಪದಾತ್ಮಕಮ್ ।
> . . . ನಿಬದ್ಧಂ ಚಾನಿಬದ್ಧಂ ಚ ದ್ವಿವಿಧಂ ತತ್ ಪದಂ ಸ್ಮೃತಮ್ ।
> (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಂ, ೨೮.೧೧)

ವಿಶಾಖಿಲಾಚಾರ್ಯನೂ 'ಸ್ವರಪದತಾಲಸಮವಾಯೇ ತು ಗಾಂಧರ್ವಮ್' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಉದ್ಧೃತಿ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೨೮.೧೧ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪುಟ ೭) ಇಲ್ಲಿ ಪದ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾತು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವಿದ್ದಂತೆ

ತೋರಿದರೂ ಗಾಂಧರ್ವದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಭರತನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಹಾಡು ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯ ಈ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪದ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟಂತೆ ಭಾವಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದರ ಮೂಲವು ತುಂಬಾ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೇ. ಇದೇ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹೆಸರು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಹೆಸರಿನ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿಟ್ಟು ಈ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧದ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸ ಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರರಸಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರಭಾವ, ಚೇಷ್ಟೆ, ಸಂದರ್ಭ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸುವ ಆದರೆ ಭಗವ ದ್ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮಸಮರ್ಪಣಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಕೇತಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ, ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಚೌಕಗಮಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹಾಡಿಗೆ ಪದವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ಧಾತುಮಾತುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು ಹೊರಪಡುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಪ್ರತೀತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಗಳು ಈ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಶುದ್ಧಸಾಲಗಸೂಡಗಳೂ, ಕೆಲವು ಆಲಿಕ್ರಮ ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಸದ ಪೋಷಣೆ, ಪ್ರತೀತಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದವು.

ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ರಚಿಸಿದಂತಹ ಮಾತುವು ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೂ ಬೇರೆಡೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಚಿಕದೇವರಾಯ ಸಪ್ತಪದಿ, ಗೀತಗೋಪಾಲಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶೃಂಗಾರದ ಹಾಡುಗಳು, ಶೃಂಗಾರದ ಪದಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೂ ರಾತ್ರಿಯ ನಲ್ಲನಪದಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಳಪಾಕಂ ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯನು 'ಶೃಂಗಾರಕೀರ್ತನಾಲು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸಸನ್ನಿವಿಷ್ಟವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿ ದ್ದನು. ಅದನ್ನು ಪೆದ್ದತಿರುಮಲ, ಚಿನ್ನ ತಿರುಮಲರು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಇವರಿಂದಲೂ ಮಧುರೆಯ ಘನಂ ಸೀನಯ್ಯನಿಂದಲೂ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬಹುದೆ?

ಮಾತುವಿನ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಪದದ ಮೂಲವು ಇನ್ನೂ ತುಂಬಾ ಹಳೆಯದೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪೫೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು ರಚಿಸಿರುವ ಹಲವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪದ-ಜಾವಳಿಗಳ ವಸ್ತು, ಶೈಲಿಗಳೇ ಇವೆ. ಅವರ 'ಒಲ್ಲೆನವ್ವ ನಮ್ಮ ನಲ್ಲ', 'ಕೊಂಬುಕೊಳಲ ನೂದುತ್ತ', 'ಚಿಂತೆಯನು ಮಾಡದಿರು', 'ಮಾನನಿಧಿ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣ' ಎಂಬ ಶೃಂಗಾರಪಾರಿ ಜಾತಕಾವ್ಯ, 'ರಂಗ ಕೊಳಲನೂದುತಾರಂಭಿಸಿ', 'ಸದ್ದುಮಾಡಲಿಬ್ಯಾಡವೋ' ಮತ್ತು 'ಭೃಂಗ ನಿನ್ನಟ್ಟಿದನೇ' ಎಂಬ ಭ್ರಮರಗೀತಕಾವ್ಯ—ಇವು ನಿಃಸಂದೇಹವಾಗಿ ಪದ, ಜಾವಳಿ

ಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡದ ಹಾಡುಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅವರ ಗೋಪಿಕಾ ಗೀತೆಯೂ ಇಂತಹದೇ. ನಂತರದವರಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ, ವಾದಿರಾಜ, ವಿಜಯದಾಸ, ಗೋಪಾಲದಾಸ, ಮಹೀಪತಿದಾಸ ಮುಂತಾದವರ ಅದೆಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳು ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣ-ಗೋಪಿ ಇವರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ಪ್ರೇಮದ, ಶೃಂಗಾರಭಾವದ ವಿಪ್ರಲಂಭ-ಸಂಭೋಗಗಳ, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳ ಸಹಸ್ರಮುಖಗಳ ಅದ್ಭುತ ದರ್ಶನವು ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲದ್ದರೆ ಮತ್ತೇನು ? ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಳೆಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಪದ, ಜಾವಳಿ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ ಇರಬೇಕು. ಇಂತಹ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾಕೃತಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ದ್ರಾವಿಡಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿದ್ದವೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯದು. ಪದ, ಜಾವಳಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಆಯಾ ರಚನಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಎಂದೇ ಬಂದಿರಲಿ, ಹರಿದಾಸರ ಇಂತಹ ಹಲವು ರಚನೆಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೈಮರವಾಗಿದ್ದವು, ಕೈದೀಪವಾಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಂತೂ ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಧಾತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪದಕ್ಕೂ ಕೃತಿಗೂ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಉದ್ಗ್ರಾಹರೂಪದ ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಧಾತುವಿನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ ; ಇದನ್ನು ಮೇಲಾಪಕರೂಪದ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ; ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳು; ಐಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಆಭೋಗರೂಪದ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ, ಚಿಟ್ಟೆ ಸ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿ ; ಪುನಃ ಉದ್ಗ್ರಾಹದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸ. ಪದದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಲಯವು ಕಡ್ಡಾಯ; ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಲಯವು ವಿಶೇಷಾನ್ವಯದಿಂದ ಇರುತ್ತದೆ ; ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ, ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು—ಐಚ್ಛಿಕವಾಗಿ—ಇರುತ್ತವೆ ; ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಗೇಯಪ್ರಬಂಧದ ಧಾತುವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಯಾವಾಗ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು ಸಾಲದು. ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ (ಕೋಸಲ), ಶ್ರೀನಿವಾಸ (ವಿಜಯಗೋಪಾಲ), ಘನಂ ಸೀನಯ್ಯ (ಮನ್ನಾರುರಂಗ) ಮುಂತಾದವರು ಕೃತಿಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಥಮ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನೇನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪಿತಾಮಹನಾದ ಗಿರಿರಾಜಕವಿಯೇ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನಷ್ಟೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ದೇಶದಲ್ಲಂತೂ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಯು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ನರಹರಿತೀರ್ಥರೇ ಮೊದಲು ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು. ಆದ್ಯರು, ಪುರಾತನರು ಎಂದು ದ್ವೈತಮತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ಅರವತ್ತುಮೂವರು ವಾಗ್ಗೇಯ

ಕಾರರ ಸಮುದಾಯವೊಂದು ಇದರ ಅನತಿಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಹರಿದಾಸರು ಹಾಗೂ ಇತರರು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರವಾಹವು ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಶಿವಶರಣರು ಹನ್ನೊಂದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ, ಎಂದರೆ ಹರಿದಾಸರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಈಗೀಗ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ ; ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರವೂ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಹರಿಶರಣರು ಹರಿಯಬಿಟ್ಟ ಈ ನದಿಗೆ ನಿಜಗುಣ, ಸರ್ಪಭೂಷಣರಂತಹ ಶಿವಶರಣರೂ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯಂತಹ ಜಿನ ಶರಣರೂ ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸದೃಶ ರಚನೆಗಳ ಉಪನದಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು.

ತ್ಯಾಗರಾಜರು 'ಸೊಗಸುಗ ಮೃದಂಗತಾಳಮು' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಪುರಂದರದಾಸರು 'ಸತತ ಗಣನಾಥ ಸಿದ್ಧಿಯನೀವ' ಮತ್ತು 'ವಾಸುದೇವ ನಾಮಾವಳಿಯ ಕ್ಲುಪ್ತಿಯನು' ಎಂಬ ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಗೇಯರಚನೆಯನ್ನೂ ಅನ್ಯತ್ರ ಕೀರ್ತನೆಯೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ.

ಪದ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹಾಡಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರಬೇಕು. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳು—ಎಂಬ ಅಂಗರಚನೆಯುಳ್ಳ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದ ಈ ಶಬ್ದವು ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರಧಾನವೂ ಇತರ ಲಕ್ಷಣರಲಕ್ಷಿತವೂ ಆದ ಹಾಡಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ, ಉಳಿದ ಭಕ್ತಿ-ಸ್ತುತಿ-ಮುಕ್ತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ನೀತಿಯನ್ನೂ ಬೋಧಿಸುವ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಧಾತುಪ್ರಯುಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಕೃತಿ, ಕೀರ್ತನೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದು ನಿಂತಿರಬೇಕು. ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, ವ್ಯಾಸರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ ಮೊದಲಾದವರ ದೇವರ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣಗಳ ವಿಂಗಡನೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ; ಇವು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ನಿಜಗುಣರ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಲು, ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಪ್ರಚಾರ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟಿತೆನ್ನಲು, ಇದಕ್ಕೆ ಹರಿದಾಸರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರೆನ್ನಲು ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇರದು. ಹರಿದಾಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾತುವು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆದ ಧಾತುಖಂಡಗಳಿದ್ದು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವೇ ಚರಣದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವುದು ಒಂದು. ಇದು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯವರ

ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾತುನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನಿತ್ತಿರಬೇಕು ; ಅಥವಾ ಮೂರು ಖಂಡಗಳ ಧಾತುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು ; ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಇವು ಮಾತೃಪ್ರಾಯ ವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹರಿದಾಸರ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಧಾತುವು—ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಇಂದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮದೇ ಧಾತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಂದ ಅಥವಾ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಆಯಾ ಧಾತುಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದಾಸರ ಪದಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಪ್ರಬಂಧಭಾಂಡಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರು ತುಂಬಿದ ರತ್ನಗಳ ಭಾಗಶಃ ನೋಟ, ಇದು. ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೇ ಅದೆಷ್ಟೋ ಇದೆ. ಇನ್ನು ರಾಗ, ತಾಳಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ, ಅತ್ಯುನ್ನತವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾಳ ವಿಷಯಕವಾದ ಅವರ ಶಾಶ್ವತ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗೂ ದೊರೆ ಯುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ಕೊನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ : ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಪಥದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸಪಂಥವು ಬೃಹತ್ತಾದುದು, ಮಹತ್ತಾದುದು, ಭವ್ಯವಾದುದು, ದಿವ್ಯವಾದುದು.

೯. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ನೆಲೆ : ತಾಲ

೧. ತಾಲವಿಲಾಸ

ನಾದಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ನಮಸ್ಕಾರ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸರ್ವಭೂತಗಳ ಚೈತನ್ಯ. ತಾನೇ ವಿವರ್ತವಾಗಿ ನಾನಾ ನಾಮರೂಪಗಳ ಜಗತ್ತಾಗಿ, ಅದರ ಆತ್ಮವಾಗಿದೆ. ತಾನಲ್ಲದೆ ಎರಡನೆಯದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಆನಂದಮಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಅಸ್ತಿ-ಸರ್ವಭೂತಸಮಾಮ್ನಾಯದಲ್ಲಿ ಸತ್-ಸ್ವರೂಪ; ಅದು ಭಾತಿ—ಈ ಭೂತಸಮಸ್ತದಲ್ಲಿ ನಾನು, ನಾನು ಎಂದು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಚಿತ್-ರೂಪ. ಅದು ಪ್ರಿಯಂ—ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ, ತಾನಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲವಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ರಮಿಸುತ್ತದೆ—ಆನಂದಮಯ. ಹೀಗೆ ಅಸ್ತಿ, ಭಾತಿ, ಪ್ರಿಯಂ; ಸತ್-ಚಿತ್-ಆನಂದ. ಶ್ರುತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿ, ಸ್ವರರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾತಿ, ಸ್ವತೋರಂಜಯತಿ, ಪ್ರಿಯಂ, ಆನಂದ.

ನಾದಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ನಮಸ್ಕಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಶಂ-ಕರ. ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ನಿರಾಕಾರ-ನಿರ್ಗುಣವಾದಾಗ ಅನಾಹತ, ಒಂದೇ ಒಂದಾದ ಓಂ, ಯೋಗಿಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರ. ಸಾಕಾರ ಸಗುಣವಾಗಿ ಕಿವಿಗೂ ಗೋಚರಿಸಿದರೆ ಆಹತ, ನಾಮರೂಪಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಜಗತ್‌ಪ್ರಿಯ, ಜಗತ್‌ಸೇವ್ಯ, ನಾದತನುವಾದ, ಮುದವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗೀತ-ಸಂಗೀತ, ಶಂ-ಕರ, ಶಿವಸ್ವರೂಪ.

ತಾಲಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ನಮಸ್ಕಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಶಿವಸ್ವರೂಪವಾದುದು. ಸಕಲ ಭೂತಪ್ರಪಂಚವು ತನ್ನ ತನ್ನ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿ ನಾನಾ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಛಂದೋಲಯಗಳ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆರಾಧಿತವಾದುದು. ಈ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಲಯವಾದಾಗ ಲಯಯೋಗದಿಂದ ಮೋಕ್ಷವನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸುವಂತಹದು. ಪರಶಿವನ ನಿವೃತ್ತಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾ, ವಿದ್ಯಾ, ಶಾಂತಿ ಮತ್ತು ಶಾಂತ್ಯತೀತಾ ಎಂಬ ಐದು ಕಲೆಗಳಂತೆ, ಪರಶಿವನ ಜಟಾಜೂಟದಲ್ಲಿರುವ ಚಂದ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ವರ್ಧಿಸುವ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಮಯವಾಗಿ, ಜ್ಞಾನಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಾಡಿಸಲಹುವಂತಹದು. ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ನಾಮರೂಪಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಅದ್ಭುತ ರಮಣೀಯವಾದುದು. ಇವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ವಿಷಯಜ್ಞಾನದ ರೂಪನ್ನು ತಳೆದು ಜೀವನಿಗೆ ಭೋಗಪ್ರದಾನವನ್ನು ಮಾಡುವಂತಹದು. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಧ್ರುವವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ನಿತ್ಯಪ್ರಯತ್ನಶೀಲವಾದುದು. ಕಾಲದೇಶಗಳ ಮಾಯಾಜಾಲದಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ಗೀತಪ್ರಪಂಚವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತಹದು.

ತಾಲವೇ ಕಾಲ, ಕಾಲವೇ ಶಂಭು, ಶಂಭುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ನಾದ : ನಾದದಿಂದ

ಮನಸ್ಸು ; ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕಾಲ ; ಈ ಕಾಲವೇ ತಾಲ.

ಇಂತಹ ಕಾಲವು ಮಹತ್ತಿಗಿಂತ ಮಹತ್ತು, ಅಣುವಿಗಿಂತ ಅಣು; ಕರಣ, ಯೋಗ, ತಿಥಿ ಪಕ್ಷ, ಮಾಸ, ಋತು, ಅಯನ, ಸಂವತ್ಸರ, ಯುಗ, ಮನ್ವಂತರ, ಕಲ್ಪ, ಪರಾರ್ಧ, ಬ್ರಹ್ಮಣ—ಹೀಗೆ ಅದು ಬೃಹತ್ತು; ಶಿವನ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗೀತೆಗೆ ಛಂದೋಲಯ; ತಾಂಡವಕ್ಕೆ ತಾಲ. ಆಗಲೆ ನಟರಾಜನ ಢಕ್ಕೆಯ ಹದಿನಾಲ್ಕು ನಿನಾದ. ಅದರಿಂದಲೆ ಸಕಲಶಬ್ದ ಸಮಾಮ್ನಾಯ. ಅದರಿಂದಲೆ ಸಮಸ್ತ ಅರ್ಥದ ಉದಯ. ಅದೇ ಜಗತ್ತು. ಅಂತೆಯೆ ಕಾಲವು ಅಣು ; ನಿಃಶಬ್ದ, ಪ್ಲುತ, ಗುರು, ಲಘು, ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತ, ಚತುರ್ಭಾಗ, ಕಲೆ, ನಿಮೇಷ, ಕಾಷ್ಠ, ಲವ, ಕ್ಷಣ ಎಂದು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾಗಿ ಸೊರಗಿ ಲಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಅಣುವಿಗಿಂತ ಅಣುವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಲಯಿಸುವುದೆ ಮೋಕ್ಷ. ಹೀಗೆ ಕಾಲಕುಂಡಲಿನಿಗೆ ಒಂದು ಅಗ್ರವು ಸ್ಥೂಲ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಮನಸ್ಸು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಹದದ್ಭುತ. ತನ್ನ ಬಾಲವನ್ನು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಸರ್ಪದಂತೆ ಅನಂತ. ಇದೇ ಕಾಲದ ಮಹತ್ತು, ತಾಲದ ಬೇರು, ಅದರ ನಿಗೂಢ ತತ್ತ್ವ.

ತಾಲವೆಂಬುದು ಶಿವಶಕ್ತಿಮಿಥುನದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಕಾಲ. 'ತ' ಎಂದರೆ ಶಿವ. 'ಲ' ಎಂದರೆ ಶಕ್ತಿ. ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಯೋಗವಿಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಸಂಕೋಚ, ವಿಕಾಸ, ಬೆರೆಯುವುದು, ಬಿಡುವುದು—ಈ ಶಿವಶಕ್ತಿಲೀಲೆಯಿಂದಲೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿ, ಇದ್ದು, ಅಡಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗವೆ ನಾದ, ಓಂಕಾರ; ಕಾಲದೇಶಗಳ ಕ್ಷೋಭೆ, ಸಂಕೋಚ. ವಿಯೋಗವೆ ವಿಕಾಸ, ವಿಸ್ತಾರ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪದ ಮುನ್ನಡೆ, ಅಖಂಡತೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಗಳ ಭಾಸ. ಮನಸ್ಸು ಇದರೊಡನೆ ಕೂಡಿ ನಡೆದಾಗಲೆ ಖಂಡವು ಅಖಂಡವಾಗುತ್ತದೆ, ತೈಲಧಾರೆಯಂತೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ; ಸಾಂತವು ಅನಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದುದರಿಂದ ತಾಲವು ಯಶಸ್ಕರವಾದುದು, ಪುಣ್ಯಪ್ರದವಾದುದು. ಸ್ಥೂಲ ಸಗುಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭುಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರ್ಗುಣಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣಿದೇಹಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣ, ಅಪಾನ, ವ್ಯಾನ, ಉದಾನ, ಸಮಾನ, ನಾಗ, ಕೂರ್ಮ, ಕೃಕರ, ದೇವದತ್ತ, ಧನಂಜಯ ಎಂಬ ಹತ್ತು ಪ್ರಾಣಗಳು. ದೇಹದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಯಾವಾಗ ನಡೆಯುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಇವು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೆ ತಾಲ ದೇಹಕ್ಕೂ ಕಾಲ, ಮಾರ್ಗ, ಕ್ರಿಯಾ, ಅಂಗ, ಗ್ರಹ, ಜಾತಿ, ಕಲಾ, ಲಯ, ಯತಿ, ಪ್ರಸ್ತಾರ ಎಂಬ ಹತ್ತು ಪ್ರಾಣಗಳು. ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಏನೇನು ನಡೆಯುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಇವು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ.

ತಾಲ ಎಂಬ ಮಾತು 'ತಲ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಆದುದು. 'ತಲ್' ಎಂದರೆ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸುವುದು, ಅಧಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ತಲವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೆ ತಾಲ. ಗೀತ, ವಾದನ, ನರ್ತನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಯಾರು ಯಾವಾಗ ಏನನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ತಾಲದಿಂದ.

ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ತಾಲವು ಕಾಲಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದೆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿವಿಧ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಏಕಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಗಿದು, ಅವುಗಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಭಾಸಗೊಳಿಸುವುದೂ ತಾಲವೆ. ಇದರಿಂದ ಗೀತವಾದನನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಂಘಟನೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಜರುಗುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ, ಇಂತಹ ಕ್ಷಣಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಿಂದ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ತಾಲವು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ತಾಲವೆಂದರೆ ಪ್ರಮಾಣ, ಅಳತೆ; ಗೀತವಾದನನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಶಯ್ಯೆಯಾಗಿರುವ ಕಾಲವು ಅಖಂಡವಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನು ಸಮಪ್ರಮಾಣದ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಖಂಡಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂತಹ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಒಂದಾದನಂತರ ಒಂದನ್ನು ಮರುಕೊಳಿಸಿದರೆ ಅದೆ ತಾಲಾವರ್ತ. ಆವರ್ತದ ಒಟ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿರುವ ಒಳವಿಂಗಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದೆ ಅಂಗರಚನೆ. ಇದು ನಡೆಯುವ ವೇಗವೇ ಲಯ, ಲಯವನ್ನು ಎರಡೆರಡಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಅಥವಾ ತಗ್ಗಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದೆ ಕಾಲ. ಆವರ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು ಅಥವಾ ಒಂಭತ್ತು ಸಮಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆ ಗತಿ, ಇದೆ ನಡೆ.

ತಾಲವು ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿ. ಏಕೆಂದರೆ ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವ ಛಂದಸ್ಸೆ ತಾಳ. ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ಛಂದೋಮಯ. ನಮ್ಮ ಉಸಿರಾಟ, ನಾಡಿಯ ಮಿಡಿತ, ನಡೆ, ಓಟ, ಜೈವಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು, ಹಗಲು,ರಾತ್ರಿ, ಋತುಮಾನ, ಭೂಮಿಯ ಪರಿಭ್ರಮಣ, ಚಂದ್ರಸೂರ್ಯನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಚಲನೆ—ಇವೆಲ್ಲ ಛಂದೋಮಯ. ಗೀತವಾದನನರ್ತನಗಳಿಗಂತೂ ಅದು ಜೀವಾಳವೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹಾಡು ಸ್ವಚ್ಛಂದ, ಶಿಥಿಲ. ಅದು ಅನಿಬದ್ಧ—ಎಂದರೆ ತಾಳದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಲ್ಲದ್ದು. ಹಾಡನ್ನು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದರೆ ನಿಬದ್ಧ, ಸಂಘಟಿತ. ಹಾಡಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಮೈಚಾಚಿಕೊಂಡು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವುದೆ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟ ಸ್ವರಗಳು ತಮ್ಮ ವಿವಿಧ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದಲೂ ಸಮುಚ್ಚಯಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ತಾಳದ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಗೇಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ಸದೃಶಭಾವದಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅನುಸರಣೆಗೆ ಸಮಗತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಗೇಯಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ, ನೆರಳಿನಂತೆ ಅನುಸರಿಸದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಸದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಸದೃಶಭಾವದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಷಮಗತಿ.

ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದರೇನು, ನುಡಿಸಿದರೇನು, ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅಂತಂತೆಯೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಗೇಯಛಂದಸ್ಸು ಅದೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿನ್ಯಾಸವು ಸಡಿಲವಾದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಮಸಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಬೇರೆ

ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ತಾಲದ ಶಯ್ಯೆ ಸಮಗತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವಿಷಮಗತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದು.

ಹಾಡಿದ್ದು, ನುಡಿಸಿದ್ದು ನಿಬದ್ಧವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಾಲಶಯ್ಯೆ. ಅನಿಬದ್ಧವಾದರೆ ? ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಂಚಾರವು ಸ್ವೈರ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ, ಕಾಮಚಾರ. ಅದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟರೆ ತಾಲಶಯ್ಯೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸೊಗಸು. ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಗೂ ತಾಲ ಶಯ್ಯೆಗೂ ಅದು ಮಧ್ಯವರ್ತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾನ ಅಥವಾ 'ಮಧ್ಯಮಕಾಲ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಹಾಗೆಂದು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಂತಹ ಅನಿಬದ್ಧ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತಾಲವು ಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅದು ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿ ಎಂದೆನಲ್ಲವೆ ? ನಾಗಸ್ವರವಾದನದೊಡನೆ ರಾಗಾ ಲಾಪನದ ಸಮಯದಲ್ಲೂ ಡೋಲಿನ ವಾದನವು ತ್ರಿಕೋಣದ ತಾಳಾಘಾತಗಳಿಗೆ ಅನು ಸಾರವಾಗಿ ಇರುವುದಲ್ಲವೆ ? ಇಂತಹ ತಾಲಶಯ್ಯೆ ನಾಗಸ್ವರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವೆಂದಲ್ಲ. ಅದು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ, ವಿಷಮ ಪ್ರಾಂಜಲಾಲಪ್ತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಇದು ಗೀತವಾದನಗಳ ಮಾತಾಯಿತು. ನರ್ತನವಂತೂ ತಾಲವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯು ವಂತೆಯೆ ಇಲ್ಲ. ನಡೆಯುವಂತೆ ಎಂದಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾದುದು. ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತಾಲವು ಬೇಕು—ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ. ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಚಿನ ತಾಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ತಾಲದ ಶಯ್ಯೆ; ಅದೆ ತಾಳಶಯ್ಯೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ, ಮೈಯಲ್ಲಿ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾಲದ ಪಾತ್ರವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ, ಮುಖ್ಯ. ಸಂಗೀತ ಎಂದರೆ ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯ. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ಗೀತವೆ ಪ್ರಧಾನ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿರುವ ಈ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಸನಾತನಿಗಳು, ಚತು ರ್ಮುಖ ಬ್ರಹ್ಮನು ಸಾಮವೇದದಿಂದಲೆ ಗೀತವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಿ ವೇದೋಪವಸತಿಯನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತಿಯನ್ನೂ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. 'ಸಾಮವೇದಾದಿದಂ ಗೀತಂ ಸಂಜಗ್ರಾಹ ಪಿತಾಮಹಃ' ತಾಲವು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ, ಪರಂ ಪರಾಶುದ್ಧ. ಅದರ ಎಲ್ಲ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರೌಢಿಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳು ಪರಾ ಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ. ಪಲ್ಲವವೆಂದರೆ ಚಿಗುರು. ಪಲ್ಲವಿಯೆಂದರೆ ಚಿಗುರನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ಚಿಗುರುವಂತಹದು, ಚಿಗುರಿಸುವಂತಹದು. ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಯಾವುದೇ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಖಂಡವು ಉಳಿದ ಒಂದೊಂದು ಖಂಡದ ನಂತರವೂ ಪುನರುಚ್ಚಾರಗೊಂಡರೆ ಅಂತಹ ಮೊದಲನೆಯ ಖಂಡಕ್ಕೂ ಪಲ್ಲವಿಯೆಂದೆ ಹೆಸರು. ಗಾಯಕವಾದಕರ ಸ್ವಂತಸೃಷ್ಟಿಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಚಿರನೂತನವಾಗಿ ಚಿಗುರಿಸಲು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗಳು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ದಾಂಗುಡಿಯಿಡಲು ಅದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಧನ. ಒಂದು ತಾಲಾವರ್ತದ ಒಳಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು

ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಜಾರದಂತೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಟ್ಟು, ಇದನ್ನು ರಾಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಈ ಸ್ಥಿರಾಂಶಗಳ ನಡುವೆ ರಾಗತಾಲಗಳ ಕಲ್ಪನಾಸಿರಿಯನ್ನು ಹೊಸಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಚಿಗುರಿಸುವುದೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಜೀವಾಳ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವಧಾನತಾಲ ಪಲ್ಲವಿಯು ಕಠಿನತಮ, ಅಪ ರೂಪ, ಅತ್ಯಂತವಾದ ಅವಧಾನವನ್ನು ಎಂದರೆ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತ ಹದು.

ಹಾಗಾದರೆ ತಾಲದ ಪಾತ್ರವು ಹಾಡಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವೆ ? ಮಾತಿನ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆಯೆ ತಾಲವು ಬರಿಯ ಛಂದೋಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಶೋಭಿಸದೆ ? ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತನಿ ಆವರ್ತನ'ದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಾಲವಾದ್ಯಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಾದ ತಾಲವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಇದು ಒಂದು ಅಸಿಧಾರಾವ್ರತ. ಒಲಿದು ಬಂದು ಹುಡುಕುವವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ವರಿಸು ತ್ತದೆ—'ಯಂ ಏವೈಕ ವೃಣುತೇ ತೇನ ಲಭ್ಯಃ ತಸ್ಯೈಷ ಆತ್ಮಾ ವಿವೃಣುತೇ ತನೂಂ ಸ್ವಾಂ' ಎಂದು ಶ್ರುತಿಯು ಸಾರುವಂತೆ. ಎಂದೇ ಸ್ಮೃತಿಯು ಸಾರುತ್ತದೆ—ವೀಣಾವಾದನದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಿಗೆ, ಶ್ರುತಿಜ್ಞಾನವಿಶಾರದನಿಗೆ ತಾಲಜ್ಞನಿಗೆ ಬೇರೆ ತಪಸ್ಸೆ ಬೇಡ, ವ್ರತ, ನೇಮ, ನಿಷ್ಠೆ, ಮಂತ್ರ, ತಂತ್ರಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಮೋಕ್ಷವು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೆ ನಾದ ಯೋಗ, ಲಯಯೋಗ.

೨. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾಲವಿಕಾಸ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯು ತಾಲಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಗಹನವೂ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಏಕರೀತಿಯಾದ ತಾಳಪದ್ಧತಿಯು ಇತ್ತೆಂಬುದು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ತಾಲವೆಂದರೆ ಏನು ? ಅದು ಯಾವ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ ? (i) ಅದು ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. (ii) ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. (iii) ಅವುಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಅಳೆಯು ತ್ತದೆ. (iv) ಅದಕ್ಕೆ ನಿಗದಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದ ಅಂಗರಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. (v) ಇದರಿಂ ದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಪ್ರಮಾಣವಿರುತ್ತದೆ. (vi) ಈ ಪ್ರಮಾಣವು ನಾತಿದೀರ್ಘವೂ ನಾತಿಹ್ರಸ್ವವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ತಾಲದ ಆವರ್ತವೆಂದು ಹೆಸರು. (vii) ತಾಲಾವರ್ತವನ್ನು ತಾಲದ ಅಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ಘಾತಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಖಂಡಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಆಯಾ ತಾಲಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಏಕೈಕವೂ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. (viii) ತಾಲಾವರ್ತವನ್ನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ

ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಳೆಯಬಹುದು ಮತ್ತು ಆವರ್ತದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಘಟನೆಯು ನಡೆಯಿತು. ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಅಥವಾ ನಡೆಯಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಬೇರೆ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಂಘಟನೆಯೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಸ್ವರ ದೇಹಕ್ಕೂ ನೃತ್ತದ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಅಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗೋಪಾಂಗ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳಿಂದ ನಿರಂತರ ವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾದೇಹಕ್ಕೂ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ಸಂಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ತಾಲವು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ತಾಲಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಚಚ್ಚತ್ಪುಟ, ಚಾಚಪುಟ, ಉದ್ಘಟ್ಟ, ಷಟ್ಪಿತಾಪುತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಪಕ್ವೇಷ್ಟಾಕ ಎಂಬ ಐದು ತಾಳಗಳು ಶಿವನ ಐದು ಮುಖಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳು, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ತಾಲಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬ ನಂಬುಗೆಯು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತು. ಇವಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇವನ್ನು ಗಾಂಧರ್ವ/ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ತಾಲಗಳನ್ನು ದೇಶೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ದೇಶೀತಾಲಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಮಾರ್ಗತಾಲ ಗಳಲ್ಲಿ ಲಘು, ಗುರು ಮತ್ತು ಪ್ಲುತವೆಂಬ ಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೂ ದೇಶೀ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರುತ, ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತ, ಕಾಕಪಾದ (=ಹಂಸಪಾದ =ನಿಃಶಬ್ದ) ಎಂಬ ಐದು ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ವಿರಾಮ ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ತಾಲೋಪಾಯವನ್ನೂ ಬಳಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ದ್ರುತ ಮತ್ತು ಲಘುಗಳನ್ನು ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದು ಅದೇ ಅನುಪಾತವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಗೀತವಾದನ ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋ ಜನವಾಗುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಾಲಾಂಗವಾದ ದ್ರುತಕ್ಕೆ ಎರಡು, ಲಘುವಿಗೆ ಐದು ಹ್ರಸ್ವ ಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣಾಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡ ಲಾಗಿತ್ತು. ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಲಘುವಿನ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿದ್ದು ಗುರುವಿಗೆ ಲಘುವಿನ ಎರಡರಷ್ಟು, ಪ್ಲುತಕ್ಕೆ ಮೂರರಷ್ಟು ಮತ್ತು ಕಾಕಪಾದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕ ರಷ್ಟು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು ೧೫-೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಲಘುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ ಮಾನುಷೀ, ಐದು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದ ದೇಶೀ ಮತ್ತು ಆರು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣವಿರುವ ದಿವ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಭೇದಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಂಗಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅಥವಾ ಹಲವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನುಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದರಿಂದ ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದಭಾಗವನ್ನು ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ಸಮಪಾಲುಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುವ ತ್ರ್ಯಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ ಮತ್ತು ಖಂಡ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನೂ ಮಾಡಲಾ ಯಿತು. ತಾಲಾವರ್ತದ ಒಟ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಗಾಯಕವಾದಕನರ್ತಕರು ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛೆ

ಮತ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾಲ, ಕಲಾ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗಗಳೆಂಬ ತಾಲಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ತಾಲದಲ್ಲಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿವಿಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಸಶಬ್ದ ಮತ್ತು ನಿಃಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳಿಗೂ ದೇಶೀತಾಲಗಳಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ತಾಲಾವರ್ತದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಮಾನ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ ಹ್ರಸ್ವತರ ಅಂಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬೋಧಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತಾರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದೂ ಒಂದು ತಾಲಪ್ರಾಣ. ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುವಿನ ಪ್ರಮಾಣವು ಕಚಟತಪ ಎಂಬ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳ ಉಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕಾಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ನಿಯಮ. ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುವಿನ ಪ್ರಮಾಣವು ನಾಲ್ಕು, ಐದು ಅಥವಾ ಆರು ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ ಕಾಮಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾದವು. ಎಣಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಸಂಯೋಜನೆಗಳೂ ವಿಪುಲವಾದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಹುಲುಸು ಸುಗ್ಗಿಯನ್ನೇನೋ ತಂದವು. ಆದರೆ ಇವೇ ಈ ತಾಲಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ರಂಗದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಲೂ ಕಾರಣವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅತಿಸಂಖ್ಯೆ, ಅತಿಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ, ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನೂ ಅರಾಜಕತೆಯನ್ನೂ ಅನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಈ ತಾಲಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆ, ವಿವೇಕ, ದೂರದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಮೀಚೀನತೆಗಳಿಂದ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡಿಗ ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರು ನಮ್ಮ ತಾಲಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

೧. **ಸಂಘಟನೆ** : ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೇಶೀತಾಲಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವ್ಯಪದೇಶದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿಸಿ ಅವುಗಳ ಬದಲು ಕೇವಲ ಏಳೇ ತಾಲಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದರೆ ಈ ಏಳನ್ನು ತಾವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸದೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದವುಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮೇಯ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಹೊಸ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಹೊಸರೂಪಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿದ ಆಕರಗಳು ಮೂರು: (i) ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇವು ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಕ್ರಿ.ಶ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಹರಿಪಾಲದೇವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾಕರದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಗಿನಿಂದಲೂ ಇವು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ಧವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಗ್ಗಳ, ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಬಾಹು

ಬಲಿ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. (ii) ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿಯೂ ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ತ್ರಿವುಡೆ, ರಗಣಮಟ್ಟೆ, ಕುರುಝುಂಪೆ ಮುಂತಾದ ತಾಲಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದ್ದೇ ಇದ್ದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹರಿದಾಸರು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು. (iii) ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಈ ತಾಲಗಳಿಂದ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಳಾದಿಯೆಂಬ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಗೊಂಡು ರೂಢಿಸಿದ್ದ ದೇಶೀತಾಲಗಳನ್ನು ಸೂಳಾದಿತಾಲ ಗಳ ರೂಪಕ್ಕೂ ಅವರು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅವರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವೂ ಚಿರಪರಿಚಿತವೂ ಆಗಿದ್ದ ಪ್ರತಿಮಠ್ಠ, ಬದ್ಧಾಪಣ = ಅಡ್ಡ = ತ್ರಿಪುಟ, ಯತಿಲಗ್ನ, ಝುಂಪಾ, ದ್ವಿತೀಯ =ತುರಂಗ, ಕುಡುಕ್ಕ = ಪ್ರತಿ = ವರ್ಣಯತಿ ಮತ್ತು ಏಕ = ಆದಿ ಎಂಬ ತಾಲಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಿ ರೂಪಾಂತರ-ನಾಮಾಂತರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾಡು ವಾಗ ರೂಪಗಳನ್ನೂ ನಾಮಗಳನ್ನೂ (ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದಲುಬದಲು ಮಾಡಿ) ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಝೊಂಪಟ, ತುರುಪು (=ಕುರು-, ಅರೆ-) ಝುಂಪೆ, ರಗಣಮಠ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು.

೨. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಗಳಿಕೆ : ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅವರು ದೇಶೀತ್ವದ ಬಗೆಗೂ ತಾಳದ ತಂತ್ರ, ಅಂಗ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳ ಬಗೆಗೂ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ದೇಶೀ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದರೂ ವಿಜಯ, ದರ್ಪಣ, ಚಚ್ಚರೀ ಮುಂತಾದ ತಾಲಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯದ ಸೊತ್ತು ಯಾವಾಗಲೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಚ್ಚ ತ್ಪುಟವೇ ಮೊದಲಾದ ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಎಂಬಷ್ಟೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವು ದೇಶೀ ಆಗಿದ್ದವು—ಈಗ ನಾವು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಕಲಾಸಾಮಗ್ರಿಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಮತಂಗಮುನಿಯ ದೇಶೀ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದಂತೆ. ಆದರೆ ಹರಿದಾಸರು ಎಬ್ಬಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಈ ತಾಲಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೂಳಾದಿ ತಾಲಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ.

ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ದ್ರುತ, ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಕಾಕಪಾದ ಎಂಬ ಅಂಗಗಳ ಪೈಕಿ ಈ ಯುಗದ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಕಡೆಯ ಮೂರನ್ನು ತಾಲ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಕಿತ್ತುಹಾಕಿ ದ್ರುತಲಘುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಗುರುಪ್ಲುತಗಳು ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಉಳಿದ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾಲವನ್ನು ನಿಃಶಬ್ದವಾಗಿಯೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಾಕಪಾದವಂತೂ ಒಂದು ಸಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಲ್ಕು ಲಘುಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿಃಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೆ ಲೆಕ್ಕವಿಡಬೇಕಾಗು

ತ್ತಿತ್ತು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗೀತವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಇವು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಲಘುವಿನ ಎರಡಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದವಿದ್ದ ಗುರುವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಕೈಬಿಡದೆ ನಾಟ್ಯದಂಡೀಧ್ರುವತಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಲಘುವಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಯಾವ ಅಂಗವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ತಾಲಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅವರು ರೂಢಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸುಲಭಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು.

೩. ಲಘುವಿನ ಪರಿಷ್ಕಾರ : ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಲಘುವಿನ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಶೋಧನೆಯು ನಡೆಯಿತು. ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳ ಲಘುವಿಗೆ ವಿಧಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ದೇಶೀ ತಾಲಗಳ ಲಘುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, ಐದು ಅಥವಾ ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳ ಐಚ್ಛಿಕ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದ ಲಘುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ ಗೀತಗತಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಸುಲಭವೂ ಸಹಜವೂ ಆದ ಲಯ ಭೂಮಿಕೆಯು ಲಭಿಸಿ ಗೀತದ ಲಯದೇಹಕ್ಕೆ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಸೌಷ್ಠವ, ಸಮರೂಪತೆ ಮತ್ತು ಸಮತೂಕಗಳು ದೊರೆತವು.

೪. ಭ್ರಾಂತಿ ನಿರಸನ : ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಲಘುವಿನ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವು ನಿಯತವಾಗುವುದರ ಮುನ್ನ ದೇಶೀತಾಲ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಭ್ರಾಂತಿ, ಅಸಮಂಜಸತೆಗಳು ತುಂಬಿಹೋಗಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೇವಲ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಝುಂಟುಕ, ಅಡ್ಡ, ನಿಃಸಾರು ಪ್ರಭೇದವಾದ ವೈಕುಂದ—ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಎರಡು ದ್ರುತ, ಎರಡು ಲಘು ಎಂಬ ಒಂದೆ ಲಕ್ಷಣವು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ದರ್ಪಣ-ಮದನ-ಮಕರಂದಗಳಲ್ಲಿ, ನಿಃಸಾರು-ಹಂಸಲೀಲ-ಹಂಸಗಳಲ್ಲಿ, ಜಯಶೀಲ-ಕಮಲಗಳಲ್ಲಿ, ಉದೀಕ್ಷಣ-ಸೌಂದರ-ಸಗಣಪ್ರತಿಮಂಠಗಳಲ್ಲಿ, ಢೇಂಕೀ-ವರ್ಣಮಂಠಗಳಲ್ಲಿ, ಕರುಣಾ-ಅಮರಗಳಲ್ಲಿ, ತ್ರಿಭಂಗಿ-ರತಿಲೀಲಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡಾ-ನಂದಗಳಲ್ಲಿ, ಶಂಖ-ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮಂಗಲಾಭರಣ-ಪ್ರತಿಮಟ್ಠಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಂತಾ-ರತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲಾಪ-ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ, ತೃತೀಯ-ಅಂತರ ಕ್ರೀಡಾಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ಣವಿಭಿನ್ನ-ರಾಜಮೃಗಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ, ಅಭಂಗ-ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಜಯ-ದ್ವಿತೀಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಹೊರತು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಭೇದವೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುವು ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ದ್ರುತ ಗುರ ಪ್ಲುತಾದಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ತಾಲಾವರ್ತದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರೂಪ ಭೇದವು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳು ರೂಢಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಹೋದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಅವುಗಳ ಲಘುವಿಗೆ ಇದ್ದ ಐದು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವೂ ಮಾಯವಾಗುತ್ತ ಬಂತು; ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಲಘು ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾಮಚಾರವು ತಪ್ಪಿತು. ಹೀಗಾಗಿ

ಮೇಲ್ಕಂಡ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರೂಪಭೇದವು ನಾಶವಾಗಿ ನಾಮಭೇದಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಕೊಂಡವು. ಇಂತಹ ಭ್ರಾಂತಿಮಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ತಾಲಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯ ದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಸರಳವೂ ಸರ್ವ ಗ್ರಾಹಕವೂ ಸಮೀಚೀನವೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಆದ ತಾಲಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು.

೫. ದ್ರುತ ಪರಿಷ್ಕಾರ : ಲಘು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ದ್ರುತಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜನವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ದ್ರುತದ ಪ್ರಮಾಣವು ಲಘುವಿನದಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಎಂಬ ನಿಯಮವಿತ್ತು. ಲಘುವಿಗೆ ಐದು ಹ್ರಸ್ವಾ ಕ್ಷರಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯೆಂದಾದರೆ ದ್ರುತಕ್ಕೆ ಎರಡೂವರೆ ಅಕ್ಷರಕಾಲದ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದಾ ಯಿತು. ಇದು ಜಟಿಲವೂ ವ್ಯಹಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲದುದೂ ಆದ ಪ್ರಮಾಣ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಕ್ರ ಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರುತವನ್ನು ಲಘುವಿನಿಂದ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಂಗವೆಂದೂ ಅದರ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವು ಎರಡು ಲಘ್ವಕ್ಷರ ಕಾಲವೆಂದೂ ನಿರ್ಧಾರವಾದಾಗ ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯವಿದರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಸುಲಭವೂ ಸುತಾರ್ಕಿಕವೂ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಆಯಿತು. ದೇಶೀ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುದ್ರುತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಅತಿರೇಕವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ, ಸೂಳಾದಿ ತಾಲಗಳ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುವಾಗಲಿ ದ್ರುತವಾಗಲಿ ಮೂರನ್ನು ಮೀರಬಾರದೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ತಾಲಾವರ್ತದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಮಿತವಾದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸರಳವೂ ಆಯಿತು.

೬. ವಿರಾಮ ಪರಿಷ್ಕಾರ : ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಾಮವೆಂಬ ಒಂದು ಸಾಧನವಿತ್ತೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಅಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರೆಲ್ಲರೂ ವಿರಾಮವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ತಾಲಾಂಗದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಂಗದ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಂತರ ಇರುವ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯ ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು—'ಕ್ರಿಯಾನಂತರವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪತ್ವಾತ್'. ಅದಕ್ಕೆ ಘಾತವಾಗಲಿ ಆವಾಪಾದಿ ನಿಃಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ; ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾಲಾಂಗಕ್ಕೂ ಅದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಅವಕಾಶ ವಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ತಾಲದ ಆವರ್ತಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಂಗಗಳ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಾಣಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲಭಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ವಿರಾಮ ವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಬಹು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಇತರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ತಾಲದ ಅಂಗಗಳು ನಿಯತ ವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾದರೂ ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮವನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಸದೃಶತಾಲಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿರಾಮದ ಪ್ರಮಾಣವು ನಿಯತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ

ಯಾವ ಅಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಬಂಧವಾಗಿತ್ತೋ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರ್ಧದಷ್ಟಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ದ್ರುತ, ಗುರು, ಪ್ಲುತ, ಕಾಕಪಾದಗಳನ್ನು ಲಘುವಿನ ಅರ್ಧದಷ್ಟು, ಎರಡರಷ್ಟು, ಮೂರರಷ್ಟು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾಗ ಅವುಗಳ ವಿರಾಮಕ್ಕೆ ಲಘುವಿನ ಪ್ರಮಾಣದ ಚತುರ್ಥಾಂಶವಾಗಿ ಒಂದು, ಒಂದೂವರೆ ಮತ್ತು ಎರಡರಷ್ಟು ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವು ಲಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಲಘುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಉಂಟಾದಾಗ ಆಯಾ ವಿರಾಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು, ನಾಲ್ಕು, ಆರು ಮತ್ತು ಎಂಟು ಅಕ್ಷರಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಸಿದ್ಧಿಸಿತು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಮದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಆವರ್ತವೂ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಸದೃಶ ತಾಲಗಳಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಣವೂ ದೊರೆತವು. ಆದರೆ ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಲಂಗುಲಗಾಮಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದಾಗ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅನುಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಣವು ತಪ್ಪಿಹೋದಾಗ, ವಿರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನದ ಬದಲು ಹಾನಿಯೇ ಆಗತೊಡಗಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ದೊರೆತ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದುಕೊಂಡು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲದ ನೂರಾರು ದೇಶೀತಾಲಗಳು ಅಣಬೆಗಳಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲೆಂದು ವಿರಾಮವನ್ನು ತಾಲಾಂಗವನ್ನಾಗಿ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದವು.

ಇಂತಹ ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಗಾಯಕವಾದಕರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಮೆರೆದ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಮೆಚ್ಚುವಂತಹದು. ಲಘುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರದ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದರೆ ದ್ರುತವಿರಾಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದ ಪ್ರಮಾಣವು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಾಲಾಂಗವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಘಾತದ ಸಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಅಣುದ್ರುತ ಅಥವಾ ಅನುದ್ರುತ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನಿಡಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಗುರು, ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಕಾಕಪಾದಗಳ ನಂತರ ವಿರಾಮದ ಪ್ರಯೋಗವು ತಾನಾಗಿಯೇ ನಿಂತುಹೋಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ, ವಿರಾಮವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಜಟಿಲವಾದ ಭಿನ್ನಾಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಶೇಷಾಂಶವು ಉಳಿದು ತಾಲನಿರ್ವಾಹವು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಾಲಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲವು ತಪ್ಪುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಷಮಯತಿಯು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಲಘು ಮತ್ತು ದ್ರುತದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿರಾಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ತ್ರಿಪುಟತಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದಾದರೂ ಹೀಗೆಯೆ. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವು ದ್ರುತವಿರಾಮ, ದ್ರುತ, ದ್ರುತ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ದ್ರುತವಿರಾಮವನ್ನು ಅನುದ್ರುತಕ್ಕೆ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ೨, ೧, ೨, ೨—ಈ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಘಾತವು ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ಲಘುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾಡದೆ ವಿಧಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಝುಂಪೆತಾಲದಲ್ಲಿ ಸಹ ಅಂಗರಚನೆಯು ದ್ರುತವಿರಾಮ,

ಲಘು ಅಥವಾ ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತ, ಲಘು ಎಂದೆ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಆದರೆ (ರೂಪಕ ತಾಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ)ತಾಲಗಳು ಲಘುವಿನೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅನುಕ್ತ ನಿಯಮವನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ಸೂಳಾದಿ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಲದ ಮೊದಲಿಗೆ ಇದ್ದ ದ್ರುತವಿರಾಮವು ಮೂರು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದ ಲಘುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಝುಂಪೆತಾಲದ ಲಕ್ಷಣವು ಲಘು, ಅನುದ್ರುತ, ದ್ರುತ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ಅನುದ್ರುತದಿಂದ ತಾಲಾವರ್ತವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬಾರದೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಕ್ತನಿಯಮವನ್ನೂ ತಾಲ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತ್ರಿಪುಟ ಮತ್ತು ಝುಂಪೆತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ದ್ರುತದ ನಂತರವೆ ವಿರಾಮವು ಬರುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ದ್ರುತ ವಿರಾಮವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅಂಗವು ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತಗಳಾಗಿ ಒಡೆದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿದ್ದ ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳಲ್ಲಂತೂ ಅನುದ್ರುತಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿರಾಮವೆಂಬ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ತಾನು ಅನುಬಂಧವಾಗಿರುವ ಅಂಗದ ಕಾಲುಪ್ರಮಾಣದ ಅರ್ಧದಷ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾಗ ಅದು ತ್ರಿಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಜಾತಿಯ ಲಘುಗಳಿಗೆ ಅನುಬಂಧವಾಗಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಆಯಾ ಲಘುಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕೂವರೆ, ಏಳೂವರೆ, ಹತ್ತೂವರೆ, ಮತ್ತು ಹದಿಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರಕಾಲಗಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಳತೆಯ ಯಾವುದೇ ಮೂಲಘಟಕವು ಇನ್ನೂ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಕನಿಷ್ಠತಮವಾದುದು ಎಂಬ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯದ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘುವಿಗೂ ವಿರಾಮವು ಅನುಬಂಧವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಲಘುವಿರಾಮದ ಪ್ರಮಾಣವು ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲದಷ್ಟು. ಇದು ದೇಶೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿತ್ತು ; ಮತ್ತು ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳ ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿ ಲಘುವಿನ ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅನುದ್ರುತದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಝುಂಪೆತಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧವೇ ಅಲ್ಲದ ಸ್ವತಂತ್ರ ತಾಲಾಂಗವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿಯ ಕಾಲದ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. ೧೩೩೦) ಸಂದಿಗ್ಧಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಅನುದ್ರುತವು ಅಚ್ಯುತರಾಯನ ತಾಲಕಲಾ ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೫೨೦) ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಆದ ಅಂಗದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಾನುಸಾರವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು.

೭. ಲಘುಜಾತಿ ಪ್ರಮೇಯ : ಲಘು, ದ್ರುತ ಮತ್ತು ಅನುದ್ರುತಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಹೀಗೆ ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರವಾದಾಗ, ಲಘುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಕಾಲದ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದೇ ತೀರ್ಮಾನವಾದರೂ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂರೇ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಈಗ ಹರಿದಾಸರೂ ಇತರ ಲಕ್ಷ್ಯಕೋವಿದರೂ ಲಘು ಪ್ರಮಾಣದ ಕಲ್ಪನೆ

ಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ಲಘುವು ಆಯಾ ತಾಲದ ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಏಕೈಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಅದು ಈಗಲೂ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ತ್ರ್ಯಶ್ರವೆಂಬ ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಜಾತಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ತಾಲವು ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಲಘುವನ್ನು ಆರು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸೂಳಾದಿತಾಲದ ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿಲಘುವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಲಾಯಿತು. ಅಂತೆಯೇ ದೇಶೀತಾಲಗಳ ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಜಾತಿಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು ಮತ್ತು ಒಂಭತ್ತು ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಲಘು ಜಾತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಲಘುವಿನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು.

ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಅಚ್ಯುತರಾಯ ಪ್ರಭುವಿನ ತಾಲಕಲಾವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಮೊದಮೊದಲು ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿ ಲಘುವನ್ನು ತ್ರಿಪುಟತಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘುವನ್ನು ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಏಕ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ ಖಂಡಜಾತಿ ಲಘುವನ್ನು ಅಟ್ಟತಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ, ಮಿಶ್ರಜಾತಿ ಲಘುವನ್ನು ಝುಂಪೆತಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೂ ವಿಧಿಸಿ ಸಂಕೀರ್ಣಜಾತಿಗೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಹೇಳದೆಯೆ ಬಿಡಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ವಿಶೇಷ ವಿಧಿಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಆಯಾ ಜಾತಿಯ ಲಘುವು ಆಯಾ ತಾಲದ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿಯೆ ಸೇರಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಇದು ಬಹಳ ಕಾಲ—ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ—ಹೀಗೆಯೇ ನಿಂತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಏಕೈಕ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಈ ತಾಲಗಳನ್ನು ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲಘುಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಯಾ ತಾಲಾವರ್ತದ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರೂಢಿಸಿ ಸೂಳಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಇತರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಟ್ಟತಾಲವೆಂದರೆ ಖಂಡಜಾತಿ ಲಘುಸಮೇತವೆಂದೆ, ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪಕ, ಏಕತಾಲಗಳೆಂದರೆ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘುವನ್ನುಳ್ಳವುಗಳೆ ಎಂದೂ ಝುಂಪೆ ತಾಲವೆಂದರೆ ಮಿಶ್ರಜಾತಿಲಘುವನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು ಮಾತ್ರವೆಂದೂ ತ್ರಿಪುಟತಾಲವೆಂದರೆ ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿಲಘುಸಹಿತ ಮಾತ್ರವೆಂದೂ ವಿವಕ್ಷೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ, ಏಕೈಕ ಸ್ವರೂಪದ ತಾಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಪರಿಭಾಷೆಯು—ಇದನ್ನು ಪರಿಸಂಖ್ಯೆ ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ—ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು.

ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಎಲ್ಲ ಲಘುಜಾತಿಗಳನ್ನೂ ಎಲ್ಲ ತಾಲಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನಾವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ಕೈಗೊಂಡರು. ಆದರೆ ಇದು ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅವರ ಶಿಷ್ಯ-ಪ್ರಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಒದಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಆಧುನಿಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು

ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಎಲ್ಲರೂ, ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡೇ ತಾಲಾನ್ವಯಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ—ಹರಿದಾಸರ ಮೇಲ್ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಘುಜಾತಿಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದು ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವಿಗಳಲ್ಲಿ—ಅದೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ. ಈ ಹಾಡುಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ್ದು ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ.

೮. ಝೊಂಪಟಪರಿವರ್ತನೆ : ಸುಳಾದಿತಾಲಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರು ತೋರಿದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕೌಶಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಝೊಂಪಟವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿದ್ದ ತಾಲಕ್ಕೆ ದ್ರುತ, ದ್ರುತ, ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘು ಎಂದಿದ್ದ ಅಂಗರಚನೆಯನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘು, ದ್ರುತ, ದ್ರುತ ಎಂದು ಅವರು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ದರು. ಹಿಂದೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಆದಿತಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲಘುವೆಂದೂ ಏಕತಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ದ್ರುತವೆಂದೂ ರಚನೆಯಿತ್ತು. ಹಿಂದಿನ ಆದಿತಾಲದ ಒಂದು ಲಘುವಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಏಕತಾಳಾವರ್ತಗಳ ಎರಡು ದ್ರುತಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಅನುಕ್ರಮಪಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಆದಿತಾಲ ವೆಂದು ಕರೆದರು. ಇದು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ತ್ರಿಪುಟತಾಲಕ್ಕೆ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಲಘುವು ಅನ್ವಯ ಗೊಂಡು ಅದು ಆಧುನಿಕ ಆದಿತಾಲಕ್ಕೆ ಸಮವೆಂದಾದುದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ—ಬಹುಶಃ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅಲ್ಲ. ಎಂಟು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ, ಸುಲಭವಾದ ಅಂಗರಚನೆಯುಳ್ಳ, ಸಮರೂಪ, ಸಮತೋಲಗಳ ನ್ನುಳ್ಳ ಈ ವಿಪರ್ಯಸ್ತ ಝೊಂಪಟತಾಲವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದು ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಆದಿತಾಲವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಈ ತಾಲವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಬಹು ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಜನ ಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

೯. ಛಾಪುತಾಲನಿರ್ಮಾಣ : ಇಂತಿಂತಹದೇ ಲಘುಜಾತಿಯಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದ್ದ ಆಯಾ ಸೂಳಾದಿತಾಲವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಲಘುಜಾತಿಗಳ ಅನ್ವಯ ವಿಲ್ಲದೆ, ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಮತ್ತೊಂದು ಫಲಿತಾಂಶವು ಇದೇ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿತು. ಹರಿದಾಸರು ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸಿ ರೂಢಿ ಸಿದ್ದು ಬಹುಸಹಸ್ರಸಂಖ್ಯೆಯ ತಮ್ಮ ದೇವರನಾಮ, ಸುಳಾದಿ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಕೊರವಂಜಿ, ದಂಡಕ ಮುಂತಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಲೆಂದು. ಅವರ ರಚನೆಗಳು ಗೇಯತೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಪರಮಾರ್ಥವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬದಲು ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥಬೋಧನೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಮತೀಯ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂವಹನವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದವು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಅಭಿ ರುಚಿ, ಆಸಕ್ತಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ—ಇವುಗಳಿಲ್ಲದಿರುವ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವುದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸಾಧನೆಯೂ ಸಿದ್ಧಿಯೂ ಆಗಿದ್ದವು.

ಇಂತಹ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂವಹನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂವಹನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗೃಹಸ್ಥನ ಕುಟುಂಬದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಪಾಮರರು, ಹೆಂಗಸರು, ಮಕ್ಕಳು ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳಾದ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಸ್ಮೃತಿಗಳು, ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯಾದ ನೇರವಾದ, ಹೃದ್ಯವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ, ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಸಂಗೀತವು ಮಾತ್ರ ಅವರ ರಚನೆಗಳ ಬಹುಪಾಲಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಮಾತುಪ್ರಧಾನವಾದ, ಧಾತುಗೌಣವಾದ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಈ ತಾಲಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಅವರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಈ ರಚನೆಗಳು ಛಂದೋಬದ್ಧ ಪದ್ಯರೂಪದ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಹಾಡುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸರ್ವಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯೂ ಲಭಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲವಾದ ಛಂದಸ್ಸು, ಪಾದದೈರ್ಘ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯ ಸಮಾನತೆ, ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಗಣವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ದೋಷವಾಗುವುದರ ಬದಲು ಗುಣಗಳೇ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು. ಆದ ಕಾರಣ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅವರ ರಚನೆಗಳು ಗೇಯತಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಯಥಾಕ್ಷರ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಆದವು. ಹೀಗಾಗಿ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮಾತ್ರಾಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ, ಎಂದರೆ ವಿಲಂಬಲಯ ಮಧ್ಯಲಯಗಳ ತಾಲಗಳು ಅವರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವೂ ಆದವು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾದಭಾಗದ ಮಾತ್ರಾಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ಎಂದರೆ ತಾಲಾವರ್ತವನ್ನು ದ್ರುತಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಗೊಳಿಸಿ, ಇಂತು ವೇಗವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತಾಲಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪ್ರಥಮ ಘಾತಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕವಾಯಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಇದೇ ತಾಲವು ಕೇವಲ ಛಾಪು—ಎಂದರೆ ಸಶಬ್ದಘಾತ—ಗಳಿಂದಲೆ ನಿರ್ವಾಹಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂತಹ ತಾಲಗಳಿಗೆ ಛಾಪುತಾಲಗಳೆಂದೆ ಹೆಸರಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಹ್ರಸ್ವಕರಣವು ರೂಪಕ ಛಾಪು, ಖಂಡಛಾಪು ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಲಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಈ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಿಃಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೆ ಮಾಯವಾಗಿವೆ, ವೇಗವಾಗಿಯೆ ನಡೆಯುವ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೆಂದೆ ಮೂಲತಃ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಮಧ್ಯವಿಲಂಬಲಯಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

೧೦. ಪ್ರಾಣಪರಿಷ್ಕಾರ : ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಹರಿದಾಸರು ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ತಾಲಗಳ ದಶಪ್ರಾಣಗಳ ಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮಾರ್ಗ, ಯತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳೆಂಬ ಪ್ರಾಣಗಳು ಅತಿ ಜಟಿಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಹರಿದಾಸರು ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಳಾದಿತಾಲಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕಿತ್ತು ಹಾಕಿದರು. ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಾಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಮಾಡಿದರು. ಅವರಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಲವೆಂಬ

ಪ್ರಾಣವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಎರಡೆರಡರಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ, ತೃತೀಯ 'ಕಾಲ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ತುಂಬಿದರು. ಹಾಗೆಯೆ, ದ್ವಿಕಲೆ, ಚತುಷ್ಕಲೆ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತಾಲಾವರ್ತವಿಸ್ತಾರವು ಎರಡರಷ್ಟು, ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಲಯ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿ ಬಿಗಿಮಾಡಿದರು; ಇದರ ದ್ರುತ, ಮಧ್ಯ, ವಿಲಂಬಿತವೆಂಬ ಮೂರು ವಿಧ ಗಳಲ್ಲಿಯೆ ತಾಲಾವರ್ತವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ತ್ರ್ಯಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ದೇಶೀತಾಲ ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದವು. ಇವು ಆಯಾ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಸಮಪಾಲುಗಳಿರುವಂತಹ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ದೇಶೀತಾಲಗಳು ತ್ರ್ಯಶ್ರಗಳು, ಇಂತಿಂತಹವು ಚತುರಶ್ರಗಳು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೇಶೀತಾಲಗಳು 'ಸ್ವರ್ಗಲೋಕಕ್ಕೆ' ಹೊರಟುಹೋದಮೇಲೆ, ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ತ್ರ್ಯಶ್ರ ಚತುರಶ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಾಲಾವರ್ತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ಇಡೀ ತಾಲದ ಮೂಲ ಘಟಕವಾದ ಪಾದಭಾಗಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಪಾದಭಾಗವನ್ನು ಮೂರು ಸಮಪಾಲುಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ಗೀತವಾದ್ಯನರ್ತನಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಈ ಸಮಪಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತ್ರ್ಯಶ್ರಗತಿ ಅಥವಾ ತ್ರ್ಯಶ್ರನಡೆಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಪಾದಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಸಮಪಾಲು ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗಳ ಘಟನೆಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಚತುರಶ್ರನಡೆ ಅಥವಾ ಚತುರಶ್ರಗತಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ಹರಿದಾಸರ ಸುಳಾದಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳ ಇಡೀ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಲಘುಜಾತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾದಭಾಗಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂಬ ನಡೆಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ಗೀತಚಲನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಅಂಶಗಳ ಪೈಕಿ 'ನಡೆ' ಅಥವಾ 'ಗತಿ' ಬಹು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದು ತಾಲವು ನಡೆದು ಬಂದ ಹಾದಿ; ಇದು ಅದನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದ ರೀತಿ.

೧೦. ನಾದಯಜ್ಞದೀಕ್ಷಿತ ವೆಂಕಟಮಖಿ

ಗೋವಿಂದಪುರವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನದಿಂದ ತಂಜಾವೂರು ವರೆಗಿನ ಹೆದ್ದಾರಿಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾವನ[1]ವಾಹಿನಿಯ ಎರಡು ದಡ ಗಳಂತೆ ಸಹಸ್ರಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲುಗಟ್ಟಿ ಜನರು ಕೌತುಕದಿಂದ ಉಸಿರು ಹಿಡಿದು ತವಕಿಸಿ ಪ್ರತೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ . . .

ಅಗೋ, ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದೆ ಕುದುರೆಗಳ ಖುರಪುಟಧ್ವನಿ! ಮೊದಮೊದಲು ಮೃದು ಮೃದಂಗ ಗಂಭೀರಧ್ವಾನದಂತೆ, ಬರಬರುತ್ತ ಘನನಿಬಿಡಮೇಘನಿರ್ಘೋಷ ದಂತೆ . . .

ಇಗೋ, ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದೆ.—ಭೂಮಿ ಅದಿರುವಂತೆ ಬೊಬ್ಬಿರಿದು, ಅಂತರಿಕ್ಷವು ತುಂಬಿ ಗಾಳಿ ನಡುಗುವಂತೆ ಕಿವಿ ಗಡಚಿಕ್ಕಿ . . .

ಕಾರ್ಮುಗಿಲಿನಂತೆ ಕಡುಕಪ್ಪಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಜಿ ; ಕೋಲ್ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಬೆಳಗಿ ಅಡಗುವ ಚಾಟಿ, ಚಿನ್ನಬೆಳ್ಳಿಗಳಿಂದಾದ ರಥ, ಅದರ ಮೇಲೆ ವೈದಿಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಲಾಂಛನ : ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣನ ಧ್ವಜ : ನಾಗಾ ಲೋಟದ, ಮನೋವೇಗದ ಅಬ್ಬರ, ವಾಜಿಗಳ ಹೇಷಾರವದ ಕೋಲಾಹಲ, ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಜಯಜಯಕಾರದ ಕಲಕಲರವ !

ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು . . . ಹದಿನೇಳು ! ಹದಿನೇಳು ಕುದುರೆಗಳು, ಹದಿನೇಳು ರಥಗಳು!

ಏನಿದು ಜಯದುಂದುಭಿ ? ಸಮರ ವಿಜಯೋತ್ಸವವೆ ? ಹೌದು. ಆರ್ಷ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಜಯ. ವೇದಪುರುಷನು ವಾಜಪೇಯಯಜ್ಞದ ವಾಜಿಯನ್ನೇರಿ ಅಸ್ತಿ ಅಸ್ತಿ ಎನ್ನುವವರಿಗೆಲ್ಲ ವಾಜವನ್ನು[2] ಕೊಟ್ಟು ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ನಾಸ್ತಿನಾಸ್ತಿ ಎನ್ನು ವವರಿಗೆಲ್ಲ ಅಂಧಸ್ತಮ ಲೋಕವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಿಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಭಾರತದ ಕರ್ಮ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಳಗಿಸಿದ ಜಯ ದುಂದುಭಿ, ವಿಜಯಗಾಳೆ !

ಈ ಸಪ್ತದಶರಥಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಯುವನ್ನೇ ಸೋಲಿಸಿ ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ ಧಾವಿಸು ತ್ತಿದೆ, ಮೊದಲನೆಯ ರಥ. ಕುದುರೆಯ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಬೆವರಿನಿಂದ ತೊಯ್ದಿರಲು, ಬಾಯೆಲ್ಲ ನೊರೆಗಟ್ಟಿ ತೆರೆದಿರಲು, ನಾಲ್ಕೂ ಗೊರಸುಗಳು ನೆಲವನ್ನು ಮುಟ್ಟ

೧. ಧಾವನ : ವಾಜಪೇಯಯಾಗದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಗಳ ಓಟದ ಪಂದ್ಯಕ್ಕೆಂದು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಅಶ್ವವೀಥಿ.

೨. ವಾಜ : ಸೋಮರಸ ಮತ್ತು ಸುರೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಆದ ಪೇಯ ; ಬಲಸಂವರ್ಧಕ, ಸ್ವಾರಾಜ್ಯ ಪ್ರದಾಯಕ.

ದೆಯೇ ಎಂಬಂತೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರಲು—ಯಾರಿವನು, ಚಾಟಿಯನ್ನು ಮೈಗೆ ಸೋಕಿಸದೆಯೇ ಕುದುರೆಯ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಬಲವನ್ನು ತುಂಬಿ ಮನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತುಳುಕಾಡಿಸುತ್ತಿರುಪವನು ?

ಮಹಾಬ್ರಾಹ್ಮಣ ! ಗೌರವರ್ಣದ ದೀರ್ಘಕಾಯ, ಆಜಾನುಬಾಹು, ಅರವಿಂದ ದಳಾಯತಾಕ್ಷ ; ಸ್ಮಿತಪ್ರಸನ್ನವದನ ; ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಂಸದ ಗರಿಯಂತೆ ಯಜ್ಞವಿಭೂತಿಯ ಭಸ್ಮ, ಭ್ರೂಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣಿನಂತೆ ಕಡುಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಕುಂಕುಮರಾಗ, ಬೆರಳಲ್ಲಿ ಪವಿತ್ರದ ಉಂಗುರ, ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಕುಂಡಲ ; ಹೆಗಲಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಗೆ ಹಾರಾಡುವ ಉತ್ತರೀಯ, ಮೈಯಲ್ಲಿ ವಲ್ಕಲವಸ್ತ್ರ! ಯಾರಿವನು, ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣನೆ?

ಈ ರಥವು ಚತುರ್ದಂಡೀಮಂಟಪ[೩]ವನ್ನು ಮಿಂಚಿನವೇಗದಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ನಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತಿನಮೇಲೆ ನಾಡಪ್ರಭುವಾದ ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನ ರಥವು ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಬಂದಿತು; ನಂತರ ಇತರ ಕ್ಷತ್ರಿಯರ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವೀರರ ರಥಗಳು. ಎಲ್ಲರೂ ರಥಗಳಿಂದ ಇಳಿದು ಸಾಲುಗಟ್ಟಿ ವಿಜಯೀ ಮಹಾಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ಪೂರ್ಣಕುಂಭದ ವೇದಘೋಷದೊಡನೆ, ಸುಮಂಗಲಿಯರ ಆರತಿಯೊಡನೆ ಯಜ್ಞವೇದಿಕೆಯ ಬಳಿ ಕರೆತಂದರು.

ಎಂದಿನಂತೆ ಚತುರಶ್ರವಲ್ಲದ[೪] ವಿಶೇಷ 'ಚಿತ್'[೪] ರೂಪೀ ಆಹವನೀಯ ಕುಂಡದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿದೇವನು ಸಪ್ತಜಿಹ್ವನಾಗಿ ಹವ್ಯವಾಹನನಾಗಿ ದಿವ್ಯದೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹದಿನೇಳು ಪ್ರಜಾಪತಿಗ್ರಹಗಳಿಂದ[೫] ಸೋಮರಸ-ಸುರಾಮಿಥುನ ರೂಪವಾದ ವಾಜವು ಹವಿಸ್ಸಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಟ್ಟು ನಿಂತಿದೆ ; ಹದಿನೇಳು ಮೊಳಗಳಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾದ, ಚತುರಶ್ರವಾದ, ಮೊಂಡು ತಲೆಯ ಔದುಂಬರೀ[೬] ಯೂಪವು[೭] ಹದಿನೇಳು ವಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ; ಹದಿನೇಳು ಸವನೀಯ ಯಜ್ಞಪಶುಗಳು[೮] ಅಗ್ನಿ, ಇಂದ್ರ, ಸರಸ್ವತೀ ಮರುದ್ದೇವತೆಗಳ ವಿಶೇಷ ಪಶುಗಳೊಡನೆ

೩. ಚತುರ್ದಂಡೀಮಂಟಪ : ಸರ್ವತೋಮುಖಯಜ್ಞವನ್ನು ತಾನು ಮಾಡಿದುದರ ಸ್ಮಾರಕವಾಗಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ನಾಲ್ಕು ಕಲ್ಲು ಕಂಬಗಳ ಮಂಟಪ.

೪. ಚತುರಶ್ರ, ಚಿತ್ : ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಹವನೀಯಾಗ್ನಿಯ ವೇದಿಕೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚೌಕಾಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಲ್ಲದೆ ವಿಶೇಷವಿಧಿಗಳಿಂದ ವಿಶೇಷ ಫಲಗಳಿಗಾಗಿ ಬೇರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು 'ಚಿತ್' ಆಗುತ್ತದೆ.

೫. ಗ್ರಹ : ವಾಜವನ್ನು ಭಾಂಡದಿಂದ ಚಮಸವೆಂಬ ಪಾನಪಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸೌಟಿನಂತಹ ಪಾತ್ರೆ.

೬. ಔದುಂಬರ : ಅತ್ತಿಯ ಮರ.

೭. ಯೂಪ : ಯಜ್ಞಪಶುವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಮರದ ಕಂಬ.

೮. ಸವನೀಯ ಪಶು : ವಾಜಪೇಯಯಾಗದಲ್ಲಿ ಹದಿನೇಳು ಪ್ರಜಾಪತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಸೋಮರಸಸವನ(ಹಿಂಡುವಿಕೆ)ದೊಡನೆ ಅರ್ಪಿಸಬೇಕಾದ ಹದಿನೇಳು ಪಶುಗಳು.

ಸಗುಣಬ್ರಹ್ಮವೆಂಬ ಅನಾದಿನಿರಂತರ ಪ್ರಾಣಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ನಾಮರೂಪಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅಮೃತತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ಅಗ್ನಿಷ್ಟೋಮ, ಉಕ್ತ್ಥ್ಯ, ಅತಿರಾತ್ರಾದಿ ಸಕಲಯಜ್ಞಗಳ ಸಕಲ ಫಲವನ್ನೂ ಲೋಕಮಂಗಳದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಸ್ವಾರಾಜ್ಯವನ್ನು[೯] ಕೊಡಲೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ನಿಂತಿವೆ.

ಇದೇಕೆ, ಹೀಗೆ ? ಹದಿನೇಳು, ಹದಿನೇಳು, ಎಲ್ಲ ಹದಿನೇಳೆ ! ಆಶ್ಚರ್ಯವೇಕೆ ! ಈ ವಾಜಪೇಯವು ಎಲ್ಲ ಯಜ್ಞಗಳ ಸಾರರೂಪವಲ್ಲವೆ ? ಪ್ರಜಾಪತಿಪ್ರತೀಕವಾದ ಪಂಚವ್ಯಾಹೃತಿಗಳ[೧೦] ಸಮಷ್ಟಿರೂಪವಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲವೆ ?

ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ಹೋಮಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದು, ಸಭೆಯೆಲ್ಲ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿರಲು, ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲ ಕೈಚಾಚಿ ಕಾದಿರಲು ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಣಿ ಆಶ್ರಾವಣವ್ಯಾಹೃತಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿತು : 'ಆಶ್ರಾ ವಯ!'. ಬ್ರಹ್ಮಗಣದ ಅಗ್ನೀಧನು ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ವೇದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರಿಪಡಿಸಿ ದೇವತಾ ಆಹ್ವಾನಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿದನು ; ಹೋತೃವು ಕೂಡಲೇ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರು ಹಿಡಿದು ಕೂಗಿ ಕೂಗಿ ಕರೆದನು ; 'ಅಸ್ತು ಶ್ರೌಷಟ್ !' ಉದ್ಗಾತೃವು ಆಯಾ ದೇವತಾಕವಾದ ಋಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಸಾಮಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹಾಡಿದನು ; ದೇವತೆಗಳು ಅಗ್ನಿ ಮುಖವಾಗಿ ಯಜ್ಞಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನರಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲು, ಪಶುವಪೆಗಳು ಆಹುತಿಗೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲು, ಔದುಂಬರೀಸ್ರುವಗಳಲ್ಲಿ ವಾಜವು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲು, ಪ್ರೈಷವು[೧೧] ಮೊಳಗಿತು : 'ಯಜ !' ಬ್ರಹ್ಮನ ಅನುಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಯಜಮಾನನು ಪತ್ನೀ ಸಮೇತನಾಗಿ

---

೯. ಸ್ವಾರಾಜ್ಯ : ಭೂಮತ್ವ, ಸ್ವಾತ್ಮರತಿ.

೧೦. ಪಂಚವ್ಯಾಹೃತಿ : ವ್ಯಾಹೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೂಗಿ ಕರೆಯುವುದು ; ಯಜ್ಞಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಐದು ಘೋಷಣೆಗಳು : ಆಶ್ರಾವಣವ್ಯಾಹೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಶ್ರಾವಯ' (ಕೇಳಿಸು!) ಎಂದು ಅಧ್ವರ್ಯುವು ಕೂಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ ; ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಾಶ್ರಾವಣ ವ್ಯಾಹೃತಿಯನ್ನು 'ಅಸ್ತು ಶ್ರೌಷಟ್' (ಅವನು, ಎಂದರೆ ಇಂತಹ ದೇವತೆಯು, ಇದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿ' ಎಂದು ಹೋತೃವು ಉದ್ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಧ್ವರ್ಯುವು ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಬೇಕಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೈಷವ್ಯಾಹೃತಿಯನ್ನು 'ಯಜ !' ('ಯಜ್ಞಮಾಡು–ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಪಿಸು !') ಎಂದು ಕೂಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರರೂಪವಾಗಿ ಯಾಜ್ಯವ್ಯಾಹೃತಿಯನ್ನು 'ಯೇ ಯಜಾಮಹೇ' ('ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ !' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೋತೃವು 'ವೌಷಟ್' ಎಂಬ ಐದನೆಯ ವಷಟ್‌ಕಾರವ್ಯಾಹೃತಿಯನ್ನು ಉಚ್ಚವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಯಜಮಾನನು ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಐದು ವ್ಯಾಹೃತಿಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ ಹದಿನೇಳು ಅಕ್ಷರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಹದಿನೇಳು ಪ್ರಜಾಪತಿಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳು.

೧೧. ಪ್ರೈಷ : ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಒಯ್ಯುವ ಮಂತ್ರ. ಅಧ್ವರ್ಯುವು ಸಹಾಯಕ ಯಜ್ಞಕರ್ಮಿಗೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಕೊಡುವ ಆದೇಶ. 'ಯಜ್ಞೋ ವೈ ದೇವೇಭ್ಯ ಉದಕ್ರಾಮತ್ತಂ ಪ್ರೈಷೈಃ ಪ್ರೈಷಮ್ಮೈಛನ್ಯತ್ ಪ್ರೈಷೈಃ ಪ್ರೈಷಮ್ಮೈಛನ್ ತತ್ ಪ್ರೈಷಾಣಾಂ ಪ್ರೈಷತ್ವಮ್ ' (ಐತರೇಯಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ೧, ೩, ೯)

ಪೂರ್ಣಾಹುತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿದನು—'ಯೇ ಯಜಾಮಹೇ!'

ಯಜ್ಞವಿಧಿಗಳು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿರಲು, ಋತ್ವಿಕ್ಕುಗಳು ಒಂದುಗೂಡಿ ಬ್ರಹ್ಮಮುಖರಾಗಿ ಸಪತ್ನೀಕನಾದ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಸಪ್ತಾನ್ನಗಳಿಂದ, ಸಪ್ತಗ್ರಾಮಗಳ ಓಷಧಿಗಳಿಂದ, ಸಪ್ತಾರಣ್ಯವಾರಿಗಳಿಂದ, ಹಿಂದಿನಿಂದ, ಮುಂದಿನಿಂದ, ಎಡಬಲಗಳಿಂದ ತಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮುಖದಲ್ಲಿ, ಅಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿದರು—'ಇಂದ್ರಸ್ಯತ್ವಾ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯೇನ ಅಭಿಷಿಂ ಚಾಮಿ . . .'

ಹದಿನೇಳು ದಿನಗಳ ದೀಕ್ಷೆಯು ಅದೃಷ್ಟಫಲಸಮೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪರ್ಯವಸಿತವಾಗಿರಲು, ಯಜಮಾನನು ಎದ್ದುನಿಂತು ಸಭೆಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿದನು ; ಎರಡನೆಯ ಅಗ್ನಿದೇವನಂತೆ ಆನಂದತುಂದಲಿತನಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಸ್ವಂತ ತಂದೆ : ಅದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ; ಸ್ವತಃ ಸರ್ವತೋಮುಖ, ಅತಿರಾತ್ರ, ವಾಜಪೇಯಾದಿ ಸಕಲ ಯಜ್ಞಗಳನ್ನೂ ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯನಾಗಿ ಮಾಡಿ ದೇವತೆಗಳ ಋಣವನ್ನು ತೀರಿಸಿದವನು; ನವಸತ್‌ಸಂತಾನದಿಂದ, ವೇದಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಷ್ಟದಿಗ್ಗಜಗಳಂತಹ ಪುತ್ರರಿಂದ ಪಿತೃಋಣವನ್ನು ತೀರಿಸಿದವನು; ಶ್ರೌತಸ್ಮಾರ್ತವಿದ್ಯಾಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಋಷಿಋಣವನ್ನು ತೀರಿಸಿದವನು. ತಾನೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ ಚೋಳಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಲೆಮಾರು ದೊರೆಗಳ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿ, ಗುರುವಾಗಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನಾಗಿ ಲೋಕಕ್ಷೇಮ ಶಾಂತಿಸಮೃದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ನೆಲದ ಋಣವನ್ನು ತೀರಿಸಿದ ಪರಮಾದ್ಭುತ ಮಹಾನುಭಾವ ; ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪರಮೇಶ್ವರನಂತೆ, ವಸಿಷ್ಠನಂತೆ, ಪ್ರಸನ್ನತೇಜಃಪುಂಜನಾಗಿ ಬೆಳಗುವ ಗೋವಿಂದಾಧ್ವರಿ; ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪಾರ್ವತಿಯಂತೆ, ಅರುಂಧತಿಯಂತೆ ತನ್ನ ತಾಯಿ ನಾಗಾಂಬಿಕೆ, ಸರ್ವಕ್ರತುಯಜ್ಞದ ಅವಭೃತ ಸ್ನಾನದಿಂದ ಪವಿತ್ರಳಾದವಳು. ಇವರ ಹಿಂದೆ ವೇದವಿದ್ಯಾಫಲಗಳಿಂದ ನಮ್ರನಾಗಿ ವಿನೀತನಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಸ್ವಂತ ಅಣ್ಣ, ಗುರು, ಶ್ರೌತವಿದ್ಯಾಸಾಗರಪಾರಂಗತ, ಪಾತಂಜಲಭಾಟ್ಟಮತತರ್ಕಮೀಮಾಂಸಾದ್ವೈತ ರಾದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯನಾದ ಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣದೀಕ್ಷಿತ; ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಸಪತ್ನೀಕನಾದ ಮಹಾಶ್ರೌತವಿದ್ಯಾಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ನಾರಾಯಣಮಖಿ, ತನ್ನ ಮಾತಾಮಹ. ಓವ್ವದ ತುಂಬ ಸುರವರರು, ಸಭೆಯ ತುಂಬ ಭೂಸುರವರರು. ಈ ಸ್ಮರಣೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತೃದೇವತೆಯನ್ನು ಪೂಜಿಸಬೇಕೆನ್ನಿಸಿತು, ಈ ಮಹಾಶ್ರೌತಿಗೆ ; ಪುನರಾಧಾನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ಅಗ್ನಿಋಷಿಯು ಹೇಳಿದ್ದ ಮಂತ್ರವು ಅಂತಃಶ್ಚಕ್ಷುಸ್ಸಿನ ಮುಂದೆ ಪುನಃ ರೂಪವೆತ್ತು ನಿಂತಿತು : 'ಅರುಂಧತ್ಯೇವ ತತ್‌ಭವತಿ ಸಂಭೃತಿಸಂಭಾರ ಇತ್ಯಾಹುರಿಚ್ಛತಿ ಪತ್ನೀಸಂಯಾಜಾ ನವ ಚ॥'

ಪೂಜಾಭಾವವು ಉಕ್ಕೇರಿಬರುತ್ತಿರಲು, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದವು ಕೋಡಿಗಟ್ಟಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರಲು, ಸೆರೆಗಳುಬ್ಬಿ ಕಂಠವು ಗದ್ಗದವಾಗಿರಲು, ವಾಗ್ಗೇಯಗಳ

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಮತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುತ್ತಿರಲು, ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸಬಗೆಯ ವೀಣೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಈ ಮಹಾಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದನು—

'ಅರುಂಧತೀ ಕೀರಿತಿಯಂ ಬುಧಿತೇ ನಿರುಂಧತಿ ಇಯ ರೇರೇ । ಸರುವ ತ್ತೋಮುಖ ಮುಖ್ಯಕ್ರತುಪಾವನಿ ನಾಗಾಂಬಾ ರೇ । ನಾರಾಯಣಮಖಿಪ್ರಾಲೇಯಾಚಲ ಪಸವು ಸಂಜಾತ ಚಿನ್ನಂವ ಪಾರ್ವತ್ತಿದೇವಿ ಶಂಕರಾವತಾರು ಗೋವಿಂದಾಧ್ವರಿರಾಣಿ ನಾಗಾಂಬಾ ರೇ . . .'

ಇವನೇ ಯಜ್ಞಪಂಡಿತ ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿ, ನಾದಯಜ್ಞಪಂಡಿತ ವೆಂಕಟಮಖಿ.

*　　　*　　　*

ತಂಜಾವೂರು. ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕಪ್ರಭುವಿನ ಆಸ್ಥಾನ. ಸಮಯ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೫೦. ವಿಜಯರಾಘವನು ಸಾಹಿತ್ಯರತ್ನಪೆಂಡೇರವೆಂಬ ನವರತ್ನಖಚಿತವಾದ ಚಿನ್ನದ ತೊಡರನ್ನು ಬಲಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ತೊಟ್ಟು ವಿಜಯರಾಘವವಿಲಾಸವೆಂಬ ವಿದ್ವದ್‌ಪರಿಷನ್ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಶಾರದಾಧ್ವಜದ ಕೆಳಗೆ ಸಿಂಹಾಸನಾಸೀನನಾಗಿದ್ದಾನೆ ; ಅವನು ಹಲವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಸಂಕೀರ್ತನೆ, ಶೃಂಗಾರಪದ, ದರು, ಏಳೆ, ವಾಲ್ಜಿಜಿ, ಗುಜ್ಜರಿ, ಚಂಡಲಾಸ್ಯಕ, ಅಲ್ಲಿಕ, ಕೊರವಂಜಿ, ಕೋಪು, ದೇಶೀ, ಚೌಪದ, ಜಕ್ಕಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ, ಹಾಡಿದ ಗಾನಚತುರ ; ದ್ವಿಪದಿ, ಭ್ರಮರಗೀತೆ, ಗೋಪಿಕಾಗೀತೆಗಳನ್ನು ಭಾಗವತದಿಂದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಭಾಗವತ. ದಂಡಕ, ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸುಕವಿವಂದ್ಯ, ಕಲ್ಪನಾಧುರೀಣ; ವಚನ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವಾಗ್ವಿಶೇಷಶೇಷ, ಅಷ್ಟಭಾಷಾಧುರೀಣ ; ನಾಟ್ಯಕೃತಿ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ನವರಸಜ್ಞ, ನೆರೆಜಾಣ.

ವಿಜಯರಾಘವವಿಲಾಸವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಶಾರದಾವಿಲಾಸವೇ ಆಗಿದೆ : ಒಂದೆಡೆ ಕವಿಸಂದೋಹ : ಆಂಧ್ರಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಿದ ಚೇಮಕೂರು ವೆಂಕಟ, ಚೆಂಗಲ್ವ, ಕಾಳಕವಿ, ಕೊನೇಟಿ ದೀಕ್ಷಿತಚಂದ್ರ, ಪುರುಷೋತ್ತಮದೀಕ್ಷಿತ, ಕಾಮರಸು ವೆಂಕಟಪತಿ ಸೋಮಯಾಜಿ, ಕವಯಿತ್ರಿಯರಾದ ರಾಮಭದ್ರೆ, ಮಧುರವಾಣಿ, ರಂಗಾಜಿ, ಕೃಷ್ಣಾಜಿ ಮತ್ತು ಲೀಲಾವತಿ, ಹಾಗೂ ಯುವರಾಜನಾದ ಮನ್ನಾರುದಾಸ ಮುಂತಾದವರು ವಾಗ್ದೇವಿಯ ಚಂದ್ರಹಾರದ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಂತೆ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆಡೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದ ಮುವ್ವಪುರಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನಿದ್ದಾನೆ ; ಇನ್ನೊಂದು ನವೋನ್ಮೇಷ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಮರನಾದ ಲಿಂಗನಮಖಿ ತಿರುಕಾಮಯ್ಯನಿದ್ದಾನೆ; ಮಹಾಭಕ್ತಾಗ್ರೇಸರ ಪೆದ್ದದಾಸರಿಯಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ವೀಣಾಪಾಣಿಯಾದ ಶುಕವಾಣಿಯ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ದಂಡಿ, ತಂಬೂರಿ, ಸ್ವರಮಂಡಲ, ರಬಾಬು, ಮುಖವೀಣೆ, ಡಕ್ಕೆ, ಚೆಂಗು, ಕಮಾಂಚಿ, ಉಪಾಂಗ, ಕಿನ್ನರಿ, ಪಿಳ್ಳಂಗೋವಿ, ತಾಳ, ರಾವಣಹಸ್ತ, ಜಂತ್ರ, ಮುರಜ, ಆವಜಗಳ ವಾದ್ಯಮೇಳದೊಡನೆ ಗಾನಮೇಳವು ಜರುಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಮಕುಟಮಣಿಯಾದ, ವಿಜಯರಾಘವಪ್ರೇಮಚೂಡಾಮಣಿಯಾದ ಚಂದ್ರರೇಖೆಯ

ನೃತ್ಯವಿಲಾಸ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ರೂಪವತಿಯ ಚೌಪದ ನೃತ್ಯ. ಚಂಪಕವಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದನೃತ್ತ. ಮೂರ್ತಿಯ ಜಕ್ಕಿಣಿ. ಭಾಗೀರಥಿಯ ಪೇರಣಿ. ಕೋಮಲವಲ್ಲಿಯ ಕೊರವಂಜಿ. ಶಶಿ ರೇಖೆಯ ದೇಶೀನೃತ್ತ. ರತ್ನಗಿರಿಯ ದರುಪದ ನೃತ್ಯ—ಇವುಗಳ ಗೆಜ್ಜೆಯ ಇಂಚರ. ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಮಂಜುಳ ಛಂದೋವಿಲಾಸ. ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಯೂ ಶ್ರವ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಯೂ ಸಹಸ್ರಮುಖರಾಗಿ ಸಹಸ್ರಪಾದರಾಗಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿರಲು . . . .

ವಂದಿಮಾಗಧರ ಯಮಳತಾರಧ್ವನಿಯ ಸ್ತುತಿ !

"ಸಾವಧಾನ ! ಸಾವಧಾನ ! ಶ್ರೀಮದದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ. ಶಂಕರಮುನಿಮತಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತ. ಪದ ವಾಕ್ಯಪ್ರಮಾಣಪಾರಾವಾರಪಾರೀಣ. ಚೋಳಮಂಡಲಭೂಪತಿಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತ. ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯಾಪ್ತ ವಾಜಪೇಯಯಾಜಿ. ಸರ್ವಕ್ರತು ಕೃತಪಾವನ. ಸರ್ವತಂತ್ರಸ್ವತಂತ್ರ. ಶ್ರೌತತಂತ್ರ ರಚನಾ ಧುರೀಣ. ಜೈಮಿನೀತಂತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನಚತುರ. ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯ. ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಲ್ಪನಾ ಚತುರಾಸ್ಯ. ಶ್ರೀಮದ್ ಗೋವಿಂದಾಧ್ವರಿನಾಗಾಂಬಾವರನಂದನ. ಶ್ರೀಮದದ್ವೈತ ವಿದ್ಯಾ ಚಾರ್ಯಯಜ್ಞನಾರಾಯಣದೀಕ್ಷಿತಾನುಜ. ಶ್ರೀಮದ್ವೇಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತ ಉಘೇ ಉಘೇ !"

ಆಸ್ಥಾನವೆಲ್ಲ ಎದ್ದುನಿಂತು ಗೌರವಿಸಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿತು. ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನು ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಹಸ್ತಲಾಘವವನ್ನಿತ್ತು. ಕರೆತಂದು ಅರ್ಧಾಸನವಿತ್ತು. ವಿನೀತಭಾವದಲ್ಲಿ ಕೈಮುಗಿದು ಹೀಗೆಂದನು :

"ವೇದಮೂರ್ತಿ ಬ್ರಹ್ಮನ್. ಇದೋ. ಅಭಿವಂದನೆ ! ತಮ್ಮ ಪೂಜ್ಯ ಪಿತೃವರ್ಯ ಶ್ರೀಮದ್ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತರು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಚಾಣಕ್ಯರಂತೆ ನಮ್ಮ ಮುತ್ತಾತ ಚೆವ್ವಯ್ಯ ನಾಯಕರನ್ನು ಈ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು ; ನಮ್ಮೀ ಮೂರುತಲೆಮಾರುಗಳ ಚೋಳ ಪ್ರಭುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ನಮ್ಮ ವಂಶ ವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ನೆಲವನ್ನೂ ಪಾವನಗೊಳಿಸಿದರು ; ದೇಶಕ್ಕೆ ದೇವತೆಗಳು ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಶಾಂತಿಸಮೃದ್ಧಿಬಲಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಅವರು ಈ ಚೋಳಪ್ರಭುವಂಶದ ನಿರ್ಮಾಪಕರಾದರು ; ನಮ್ಮ ತಂದೆ ರಘುನಾಥಭೂಪಾಲರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿ ಗ್ರಂಥವೂ ರಘು ನಾಥೇಂದ್ರಮೇಲವೀಣೆಯೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿಯೇ ; ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ದೇವಾಲಯದ ಗೋಪುರವೇ. ತಾವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಪುತ್ರರತ್ನ. ಅಪರಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಈ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ದಿರಿ ; ಅವರಂತೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವೇದಪುರುಷ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣನ ಭೂಲೋಕ ಪ್ರತೀಕ ; ಅವರಂತೆ ಶ್ರೌತಸೂತ್ರಭಾಷ್ಯಕಾರ ; ಅವರಂತೆ ಸಂಗೀತಾಗಮರಹಸ್ಯವೇದಿ ; ಅವರಂತೆಯೇ ನನ್ನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ವಿಜಯರಾಘವಮೇಲವೀಣೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮದೇ ಅಂಕಿತದ ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿ ವೀಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದೀರಿ . . . "

"ರಾಜನ್ ! ಪೃಥ್ವೀವಲ್ಲಭರು ಲಕ್ಷ್ಮೀವಲ್ಲಭನಾದ ವಿಷ್ಣುವೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ನರಪತಿಗಳು ನರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಾರದು; ತಮ್ಮೀ ಸ್ತುತಿಕೈಂಕರ್ಯವು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟದೈವದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸ

ವಾಗಲಿ. ಈಗ ನಮ್ಮಿಂದ ಆಗಬೇಕಾದುದನ್ನು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಬೇಕು."

"ಭಗವನ್, ಇದೇನು ಪರಿಹಾಸ ! ಆಜ್ಞಾಧಾರಕರಾದ ನಾವು ತಮಗೆ ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದೆ? ತಮ್ಮ ತಂದೆಯಲ್ಲದೆ, ತಾವಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಕುಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ದೈವವುಂಟೆ ? ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಸ್ಥಾಪಕರಾದ ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಂತೆ, ತಮ್ಮ ತಂದೆ ಗೋವಿಂದಾಧ್ವರಿಗಳು ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿಯನ್ನು ಹರಡಿದರು. ಕಾಲಚಕ್ರ ಉರುಳುತ್ತಿದೆ; ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತೋದ್ಯಾನದ ಚೈತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದೇನೆಲ್ಲ ಹೊಸತು ಕಂಪುಬೀರುತ್ತಿದೆ, ಪೆಂಪು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದೆ ! ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯವಾಹಿನಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ದಡಗಳನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿ ಉಕ್ಕೇರಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ. ತಾವೀಗ, ಈ ಹುಚ್ಚು ಹೊಳೆಯ ಅಬ್ಬರವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸುದೃಢ ದಡಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿ ಅಣೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕು."

"ಪ್ರಭು, ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪವು ದೈವಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಶುದ್ಧಾಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿ ಆಡಿಸಿತು ; ಸಂತೋಷ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಲಿ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಹೊಸ ಇಂಪಿನ ಸೊಂಪು ನಮ್ಮೀ ಸಂಕಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲಿ. ನಮ್ಮ ತಂದೆ ಮಾಡಿದುದರ ಸಂಸ್ಮರಣೆಗೆಂದು ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಜಯಸ್ತಂಭಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು ; ಇವು ಈ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮೃದ್ಧಿಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಎಲ್ಲೆಗಳಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ನನ್ನ ಕನ್ನಡನಾಡು ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತವಿಷಯಕವಾಗಿ ಚತುರ್ದಂಡಿಯ ಮೌಲಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪರಮ ಗುರುಗಳಾದ ತಾನಪ್ಪಶೇಖರರೂ ಕನ್ನಡಿಗರೇ ; ಅವರು ಗೀತ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂಬ ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಈ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅವುಗಳ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆಂದು ನನ್ನನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ನೆನಪನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಡಲೆಂದು ನಾವು ಬರೆಯಲಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ ಎಂದೇ ಹೆಸರಿಡುತ್ತೇವೆ. ಇದೋ, ಜೀವರುಗಳ ಭೋಗಕ್ಕೆಂದು ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಮಾನನಾದ ನಮ್ಮ ಉಪಾಸ್ಯದೇವತೆ ತ್ಯಾಗರಾಜನನ್ನು ವಂದಿಸಿ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ; ವೀಣೆ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಮೇಳ, ರಾಗ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆಂದು ಹತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳು ; ಮೊದಲನೆಯ ಈ ವೀಣಾಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ . . . "

"ಭಗವಾನ್ ! ನಾವೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವೂ ಧನ್ಯರಾದೆವು. ತಮ್ಮೀ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಚಿರಕಾಲ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಬುನಾದಿಯಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಣೆಕಟ್ಟಾಗಿ, ಗೇಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಭೂತಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳ ಸ್ವರ್ಣಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಇರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ಪುಣ್ಯಸ್ಮರಣೆಗೆಂದು ಗೋವಿಂದಪುರ, ದೀಕ್ಷಿತರಪುರಗಳು ಎದ್ದುನಿಂತಿರುವಂತೆ ಈ ಶುಭಸಂದರ್ಭದ ಚಿರಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ

ಅಂಕಿತದ ವೆಂಕಟಸಮುದ್ರವೆಂಬ ಊರು ಇದೀಗಲೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲು ತೊಡಗಲಿ !"

ಗುರುತ್ರಯ

ರಕ್ಕಸತಂಗಡಿಯ ಔತಣದಲ್ಲಿ ರಣಮಾರಿಯು ವಿಜಯನಗರವನ್ನು ಕಬಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗರಣೆಕಟ್ಟಿ ನಿಂತವು. ಇವು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಹರಡಿದ್ದು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ. ಇದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ, ಚೆವ್ವಪ್ಪನಾಯಕನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಿಂದ. ನಾಯಕಪ್ರಭು ವಂಶದ ೧೪೦ ವರ್ಷಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ ; ಇವನು ಕನ್ನಡಿಗ, ಕರ್ಣಾಟಕಸ್ಮಾರ್ತಬ್ರಾಹ್ಮಣ ; ಹೊಯ್ಸಳ ಕರ್ಣಾಟಕನೆಂದೂ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯವನೆಂದೂ ಬಲವಾದ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಇವನು ವಸಿಷ್ಠಗೋತ್ರದವನೆಂದೂ ಆಶ್ವಲಾಯನ ಸೂತ್ರೀಯನೆಂದೂ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯ ಕರ್ತೃ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ವೇದಾಧ್ಯಯನಸಂಪನ್ನನಾದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಪಶುಸಂಪತ್ತನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಚೆವ್ವಯ್ಯನಾಯಕನಲ್ಲಿ ರಾಜಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವಿಜಯನಗರಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾದ ಅಚ್ಯುತದೇವರಾಯನ ಅನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನನ್ನಾಗಿಸಿದನು. ಚೆವ್ವಯ್ಯನಾಯಕನು ತನ್ನ ನಾಯಕಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರವರ್ಧಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪಟ್ಟದರಾಣಿ ತಿರುಮಲಾಂಬಿಕೆಯ ತಂಗಿ ಮೂರ್ತಿಮಾಂಬೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದನು. ಇದರ ಬಳುವಳಿಗಾಗಿ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನದಾಯಿತು. ಅವನು ಸಮೃದ್ಧರಿತವಾದ ಚೋಳಮಂಡಲವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಚೆವ್ವಯ್ಯನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿ ಅವನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಂತೆ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡನು. ನಂತರ ಚೆವ್ವಯ್ಯನ ಮಗ ಅಚ್ಯುತನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಮಗ ರಘುನಾಥನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿ ಉಳಿದು ಸುಮಾರು ಮುಕ್ಕಾಲು ಶತಮಾನದ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ರಾಜನೀತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಬ್ರಹ್ಮತೇಜಸ್ಸು, ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಸ್ಪೃಹತೆ ಮತ್ತು ಸನಾತನ ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಥಾಪನೆಯ ಗುರಿಗಳಿಂದ ತಂಜಾವೂರು ರಾಜ್ಯವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಂತಾದ ಸಕಲಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಕರ್ಷಹೊಂದಿ ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಲು ಅವನು ಮುಖ್ಯಕಾರಣನಾಗಿದ್ದನು. ಅವನು ಸ್ವತಃ ವೇದಸಾಗರದ ಆಚೆಯ ದಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದವನು. ಶ್ರೌತವಿದ್ಯೆಯು ವಿಧಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಧನ್ಯನಾದವನು ; ಅಪಾರವಾದ ದಾನಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಜಾಹಿತಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಸಮಾಜಸಂವರ್ಧಕ ಸೇವೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿ, ಮಾಡಿಸಿದವನು ; ಸನಾತನಧರ್ಮದ, ಆರ್ಷ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾಪಕನಾದವನು. ಅವನು ಸ್ವತಃ ಕೌಮಾರಿಲದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದು, ಪ್ರಸ್ಥಾನತ್ರಯದ ಶಾಂಕರಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದು, ಶಂಕರಮುನಿಮತಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನಾಚಾರ್ಯ, ಅದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವನು; ಷಡ್ದರ್ಶನತೀರ್ಥಸ್ನಾತಕನಾಗಿದ್ದವನು. ಜ್ಯೋತಿಷಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗಲ್ಭನಾಗಿದ್ದವನು. ನಾಯಕ ದೊರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯವನಾದ ರಘುನಾಥನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಒಂದು ಹೊಸ ವೀಣಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಮೊದಲನೆಯ ಮಗನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಆಚಾರ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣದೀಕ್ಷಿತನೂ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಕ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗರಿಷ್ಠ ಅದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ, ಶ್ರೇಷ್ಠಸಾಹಿತಿ. ಇವನು ಸಾಹಿತ್ಯರತ್ನಾಕರ, ರಘುನಾಥ ವಿಲಾಸನಾಟಕ, ರಘುನಾಥವಿಜಯಚಂಪೂ, ಮುಂತಾದ ಪ್ರೌಢಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಎರಡನೆಯ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯೆಂದೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಅಣ್ಣನಲ್ಲಿ ವೇದ, ವೇದಾಂತ, ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ, ಉತ್ತರಮೀಮಾಂಸೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಅಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಂಡಿತನಾದನು. ತಾನೂ ಅದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ, ಸರ್ವತಂತ್ರಸ್ವತಂತ್ರ, ಪದವಾಕ್ಯಪ್ರಮಾಣಪಾರಾವಾರ ಪಾರೀಣ ಮೊದಲಾದ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡನು. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೌತಪ್ರಯೋಗ, ಸಂಗೀತ, ಛಂದಸ್ಸು, ನ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಗಲ್ಭನೆನಿಸಿ ಬಹುಶ್ರುತನಾಗಿದ್ದನು. ಬೌಧಾಯನಸೂತ್ರದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇವನು ಪ್ರಮಾಣ ಪುರುಷನೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಆಚಾರ್ಯ. ಈ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಕರ್ಮ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ಅಗ್ನೀಧ್ರಪ್ರಯೋಗ, ಕರ್ಮಾಂತಸೂತ್ರಮೀಮಾಂಸಾ, ಶುಲ್ಬಮೀಮಾಂಸಾ, ದರ್ಶಪೂರ್ಣಮಾಸಪ್ರಯೋಗ, ಅಗ್ನಿಷ್ಟೋಮಪ್ರಯೋಗ, ಸೋಮಪ್ರಯೋಗ, ಮಹಾಗ್ನಿಚಯನ ಪ್ರಯೋಗ, ಚಯನಮಂತ್ರಾನುಕ್ರಮಣಿ, ಮಹಾಗ್ನಿಚಯನ ಮಂತ್ರಾನುಕ್ರಮಣೀ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳು ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ರಚಿತವಾದವು ಗಳೆಂದು ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತಿಮಹಲ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಮಾತ್ರ ವೆಂಕಟಮಖಿಕೃತಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಮಪ್ರಮಾಣಭೂತನಾಗಿದ್ದ ಕುಮಾರಿಲಭಟ್ಟನು ಬರೆದ ಲಘುವಾರ್ತ್ತಿಕಾ (=ಟುಪ್ ಟೀಕಾ) ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವಾರ್ತಿಕಾಭರಣವೆಂಬ ಪ್ರೌಢವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗರಾಜಾಷ್ಟಪದಿಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಇವು ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಮಗುರುವಿನ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರು ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿ. ಮಂತ್ರಿ

ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನಗೌರವದ ಬಿರುದೋ ಅಥವಾ ಸಚಿವಪದಸೂಚಕವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ಇವನಿಗೆ ತಾನಪ್ಪನೆಂಬ ನಾಮಾಂತರವೋ ಬಿರುದೋ ಇದ್ದುದಂತೂ ನಿಜ. ಇವನೂ ಕನ್ನಡಿಗನೇ. ಇವನ ತಂದೆ ಹೊನ್ನಯ್ಯ. ತಾನಪ್ಪನನ್ನು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯ, ತಾನಪ್ಪಾರ್ಯ, ತಾನಪ್ಪಶೇಖರ ಎಂದೆಲ್ಲ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಿ ಸ್ತುತಿಸಿರುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ 'ಗಂಧರ್ವಖರ್ವಜನ ದುರ್ವಾರ ಗರ್ವಭಂಜನುರೇ' ಎಂಬ ಆರಭಿರಾಗದ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಅಧಿಕಾರಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ಈ ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿಯು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಅವನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಸಂಗೀತಾಧ್ಯಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಬಲಿತು ನಿಂತಿದ್ದ ಚತುರ್ದಂಡೀಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಅವನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದನು. ಅವನು ರಚಿಸಿದ ಆಲಾಪ ಠಾಯಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪೂಜ್ಯಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ.

ವಾಗ್ಗೇಯ ವೈಭವ

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಗಾಯತ್ರೀ ಉಪಾಸನೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಪಡೆದ ಮಹಾಪುರುಷನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಅವನ ಜೀವನವೃತ್ತಾಂತದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯೂ ಅಂತೆಯೇ ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧ; ವೈಷ್ಣವಮತಾವಲಂಬಿಯಾದ ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನು ಒಮ್ಮೆ ಸ್ವಮತಪ್ರಚಾರದ ದುರಭಿಮಾನದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ವೈಷ್ಣವಮತವನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಲಾತ್ಕರಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಶಂಖಚಕ್ರಗಳ ತಪ್ತಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನಂತೆ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಗೋಳನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿಯ ಮಹಾಲಿಂಗದೇವನನ್ನು ಉಪಾಸನೆಮಾಡಿ ರೀತಿಗೌಲರಾಗದಲ್ಲಿ 'ಶಂಖಚಕ್ರಾಂಕನ ತ್ಯಜ ರೇರೇ' ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹಾಡಲಾಗಿ ದೊರೆಗೆ ನಿವಾರಿಸಲಾಗದ ಉದರಶೂಲೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಯಾವ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೂ ಬಗ್ಗದ ಈ ರೋಗದ ಮೂಲವನ್ನು ದೊರೆಯು ಹುಡುಕಿ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟು, ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆಕೋರಿ, ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಾಪಸುಪಡೆದನು. ಕೂಡಲೇ ಅವನ ಬೇನೆ ನೀಗಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಒಮ್ಮೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸೇತುಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಘನಘೋರಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ದರೋಡೆಗಾರರು ಮುತ್ತಿ ಹಿಂಸಿಸಿದರು. ಆಗ ಆತನು ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸಿ ಲಲಿತರಾಗದಲ್ಲಿ 'ಅರೇ ನಿಬಿಡಕಂಟಕ ದುಷ್ಪ್ರದೇಶ' ಎಂಬ ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಲಾಗಿ ಸ್ವಯಂ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರಲಕ್ಷ್ಮಣರೇ ಬಂದು ಧನುರ್ಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಅವರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿದರು ಎಂಬ ಐತಿಹ್ಯವೂ ಇದೆ.

ತಂಜಾವೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗರಿಷ್ಠ ಉತ್ಕರ್ಷಾ

ವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅತ್ಯುಚ್ಛ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತ್ತು. ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕ ನಾಗಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಗಾಯಕನೂ ವೈಣಿಕನೂ ಆಗಿ ದ್ದನು. ಅವನ ಹಲವು ಗೀತಗಳೂ ಉಮಾತಿಲಕ, ಸುದರ್ಶನ, ಕೈವಾಡ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇಂದಿಗೂ ಮೂಲವರ್ಣಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದವನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತಿರು ವಾರೂರು ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜನನ್ನು ಕುರಿತು ತ್ಯಾಗರಾಜಾಷ್ಟಪದಿ ಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿಯಂತೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಆಲಾಪಗಳನ್ನೂ ಠಾಯ ಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಸಂಗೀತದ ಚತುರ್ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂತನ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ಣವೆಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವು ಮೊದಲು ಅಂಕುರಿಸಿದ್ದು ಈ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ. ಶೃಂಗಾರರಸದ ವಿಶ್ವಕೋಶ ದಂತಿರುವ, ಕೃತಿಯ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ, ವಿಳಂಬಲಯಗಾನ ಯೋಗ್ಯವಾದ 'ಪದ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿಬಲಿತಿದ್ದು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರ ಪೂಜೆಯು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲ, ರಾಮಭದ್ರಾಂಬ, ರಂಗಾಜಮ್ಮ, ಪೆದ್ದದಾಸರಿ, ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ, ತಿರುಮ ಲಾರ್ಯ ಮುಂತಾದವರೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದರು.

ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಾಂದೀ ಪಾಠಕವಾದ, ಆಧಾರಭೂತವಾದ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕಗ್ರಂಥ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೆಯೇ ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಒಡಲು ತುಂಬಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಾಗಲಿ ಕೇವಲ ಗ್ರಂಥಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಮತ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಸುಳ್ಳೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಾಗಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಇತರ ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಂತೆಯೇ ಹೊರತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ತರ್ಕಶುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಮೇಯಶುದ್ಧಿಗಳ ರಾಜಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ವಿಕಾಸ ಗೊಂಡು ತನ್ನತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಪೂರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಮುಂತಾದ ಮೌಲಿಕಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಮೇಯಮಂಡನ ವಿಧಾನದಿಂದ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಜಾಡನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಹತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳ ಗ್ರಂಥ ; ಮೊದಲನೆಯ ಐದು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತವನ್ನೂ ಅದರ ಧಾತುದ್ರವ್ಯವಾದ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಗಮಕ, ಮೇಳ, ರಾಗ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ, ಆರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಆಲಾಪವನ್ನೂ ಏಳನೆಯದರಲ್ಲಿ ಠಾಯವನ್ನೂ

ಎಂಟನೆಯದರಲ್ಲಿ ಗೀತವನ್ನೂ ಒಂಬತ್ತನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹತ್ತನೆಯ ಪ್ರಕರಣವು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ತಲಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು, ಎಂದರೆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು, ಅಧಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲೆಳಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಶೈಲಿ ಸರಳ, ಛಂದಸ್ಸು ಅನುಷ್ಟುಪ್.

ಮೊದಲನೆಯ **ವೀಣಾಪ್ರಕರಣವು** ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮಾಡುವಂತೆ ವೀಣೆಯ ರಚನೆ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಅದರ ಅಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು, ವಾದನಕ್ರಮ, ವಾದನ ತಂತ್ರ, ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧರಾಗಗಳ ಆಲಾಪ—ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಧದ ವೀಣೆಗಳನ್ನೇನೋ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದವು ತಂತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧಮೇಲ, ಮಧ್ಯಮೇಲ ಮತ್ತು ರಘುನಾಥ ಮೇಲವೆಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಏಕರಾಗಮೇಲ ಮತ್ತು ಸರ್ವರಾಗಮೇಲವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಇವಲ್ಲದೆ ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಎರಡು ಬಗೆಯ ದ್ವಿತಂತ್ರಿಕಾ, ಏಕತಂತ್ರಿಕಾ ಎಂಬ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೇ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಕಾರದ ವೀಣಾಪ್ರಭೇದಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಬೇಕು, ಯಾವ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡಬೇಕು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಾವ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ; ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಸ್ವರಗಳು ವಿಫಲವಾಗದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಪಕ್ಕಸಾರಣಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಬೇಕು, ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಕರಣವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ಗ್ರಂಥವು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯಸಮ್ಮತಿಯನ್ನೇ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದು **ಶ್ರುತಿಪ್ರಕರಣ**. ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾಗಿದೆ ; ಉಳಿದಿದ್ದೆಲ್ಲ ಹೊಸದೇ. ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಇತಿಶ್ರೀಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹನ್ನೆರಡೆಂದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ಇಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಗಿವೆ ; ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯನಾಮಗಳನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಮಗಳನ್ನೂ ಮೇಳ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುವುದು ಈ ಪ್ರಕರಣದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿ-ವಿವಾದಿಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ್ದ ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗವಿಧಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕೃತ ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗ್ರಾಮವ್ಯಪದೇಶನಷ್ಟದಿಂದಲೂ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಸ್ವರಗಳು ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳ

ಲ್ಲಿಯೂ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ್ಯದಿಂದಲೂ ವಾದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸ್ವರಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನವಚೈತನ್ಯವೂ ನವಸ್ವರೂಪವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿದುದು ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಏಳು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವೀಣಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಕರಣವು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಸರಳೆವರಸೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಅದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲವನು ನಾನೊಬ್ಬನೇ' ಎಂದು ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ : ಅವನ ಅಹಂಕಾರವು ಇಂದಿಗೆ ಮುರಿಯಿತು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನಾನು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಕ್ರಮದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪಂಡಿತರೂ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿ—ಎಂದು ವೆಂಕಟಾ ಧ್ವರಿಯು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ. ವಿದ್ಯಾಹಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದು.

ಸ್ವರಪ್ರಕರಣವು ಮೂರನೆಯದು. ಇದರ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗ್ರಾಮ ಮೂರ್ಛನಾ ತಾನಗಮಕಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಶ್ರುತಿವಿನಿಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಇದರ ಶುದ್ಧವಿಕೃತಿ ಸ್ವರನಿರ್ಣಯವು ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಂಗಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಪರ್ಯಾಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನೂ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರೇ ಹೇಳಿದ್ದರು; ಇವುಗಳಿಂದ ಮೇಳಪ್ರಸ್ತಾರಗಳನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ ದೆಯೇ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ತನ್ನದೇ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು. ಪರ್ಯಾಯತತ್ತ್ವವೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಸ್ವರ ಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ಪದವಿ ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯ ಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಇದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ರಾಮಾ ಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರವೇಶವು ಸುಮಾರು ನೂರುವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಮುಂಚೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ನಿರ್ಮಾಪಕತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದುದು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸ್ವರಾಲಂಕಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿರುವುದು ಇದೊಂದೇ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ. ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವರ್ಣಿಸಿದ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಈಗ ನಾವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿರುವ ಇವನ್ನು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಳಾದಿತಾಳಗಳೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಾಳಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ರೂಪಗಳು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವೂ ಆಗಿವೆ ; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೀಣಾದಂಡೀ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯದಂಡೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಝುಂಪೆತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೂ

ಝೊಂಪಟತಾಳದ ಲಕ್ಷಣವೂ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿದುದು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರೆಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗ, ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದುದು ನಮ್ಮ ಹೆಮ್ಮೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ತಾಳಗಳು 'ಯದಿಹಾಸ್ತಿ ತದನ್ಯತ್ರ, ಯನ್ನೇಹಾಸ್ತಿ ತನ್ನ ಕ್ವಚಿತ್' ಆಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಹರಿದಾಸರು ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳ ಕೊಡುಗೆಯ ಮಹತ್ತ್ವವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರದು.

ಮೇಳಪ್ರಕರಣ

ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಜರಾಮರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಿಂದ. ಪರ್ಯಾಯತತ್ತ್ವ, ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಏಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವರಾಷ್ಟಕವನ್ನು ಸ-ರಿ-ಗ ಎಂಬ ತ್ರೈಸ್ವರ್ಯದ ಪೂರ್ವಾಂಗವನ್ನಾಗಿಯೂ ಪ-ಧ-ನಿ ಎಂಬ ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರವನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ವರವನ್ನಾಗಿಯೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ ಮತ್ತು ಪ ಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ; ಎಲ್ಲ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಶುದ್ಧ ಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಎಂಬ ಆರು ಭೇದಗಳು ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ-ಸಂಯೋಜನಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧ ಧೈವತ-ಶುದ್ಧ ನಿಷಾದ, ಶುದ್ಧಧೈವತ-ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಶುದ್ಧಧೈವತ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ, ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ-ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಪಂಚಶ್ರುತಿಧೈವತ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಧೈವತ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಎಂಬ ಆರು ಭೇದಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭೇದಕ್ಕೂ ಉತ್ತರಾಂಗದ ಆರಾರು ಭೇದಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರೆ ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತಾರು ಇಂತಹ ಸ-ರಿ-ಗ-ಪ-ಧ-ನಿ ಎಂಬ ಮೇಳಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂ ದಕ್ಕೂ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಲಗತ್ತಿಸಿದರೆ ಮೂವತ್ತಾರು ಪೂರ್ವಮೇಳಗಳು (ಅಥವಾ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮಮೇಳಗಳು) ಜನಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ಬದಲು ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಲಗತ್ತಿಸಿದರೆ ಮೂವತ್ತಾರು ಉತ್ತರಮೇಳಗಳು (ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮಮೇಳಗಳು) ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳು ಲಭಿಸುತ್ತವೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ತನ್ನ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾರಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ ಎಂದರೆ

'ನಾನು ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಇದೇ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಆಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗಲಿ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಾದರೆ ಆಗ ನಾನು ಮಾಡಿದ ಪರಿಶ್ರಮವು ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಫಾಲಲೋಚನನೂ (ತನ್ನ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಮೂರು ಲೋಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹುಡುಕಿದರೂ!) ಸಾಹಸಮಾಡಲಾರನು !' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಯೋಜನೆಯು ವ್ಯಾಪಕವೂ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದೇನೋ ನಿಜವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮಂಡಿತವಾಗಿ ಮುನ್ನೂರುವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸತ್ತ್ವವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದರ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಇದೆ ; ಇನ್ನೂ ಬಹುಕಾಲ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ಇದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯುವ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾರಕ್ರಮವನ್ನೂ ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ನಿಯತವಾಗಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡೇ ಎಂದೂ ಅದೆಷ್ಟೆಲ್ಲ ಎದೆತಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅದು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಹಿಂದಿನವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇವನಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನಿಗಿಂತ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ದ್ವಾದಶಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ-ಸಂಯೋಜನಾವಿಧಾನದಿಂದ ತೊಂಬತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಪರ್ಯಾಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅವನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವು ಮಧ್ಯಮವೂ ಹಿಂದಿನದು ರಿಷಭವೂ ಆಗಿರುವಾಗ ಅದು ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿ ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ರಿಷಭ-ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರ-ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರ-ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ, ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರ-ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಭೇದಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಉತ್ತರಾಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಆರು ಭೇದಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದರೆ ಹದಿನೆಂಟು ಮೇಳಗಳು ಅಧಿಕವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡಕ್ಕೆ ಈ ಹದಿನೆಂಟನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರೆ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ತೊಂಭತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಕ್ರಮವು ಹೆಚ್ಚು ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಪ್ರಮೇಯಶುದ್ಧವೂ ಪ್ರಯೋಗಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ.

ಸೋಮನಾಥನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೦೯ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ತನ್ನ ರಾಗವಿಬೋಧದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹೆಚ್ಚು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದ ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಈ ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ—ಸಂಯೋಜನಾವಿಧಾನವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಗಳೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ೭, ೯, ೧೩, ೨೦ ಮತ್ತು ೨೨ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ರಿಷಭದಲ್ಲಿ ೮, ೯ ಮತ್ತು ೧೦ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ, ತೀವ್ರತರ, ತೀವ್ರತಮ ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಗಾಂಧಾರದಲ್ಲಿ ೧೦, ೧೧ ಮತ್ತು

೧೨ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ, ಅಂತರ, ಮೃದುಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ೧೩ನೆಯದರಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತಮಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ೧೪ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತಮ ಮಧ್ಯಮವೆಂಬ, ಹದಿನಾರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೃದುಪಂಚಮವೆಂಬ ಎರಡು ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಧೈವತದಲ್ಲಿ ೨೦, ೨೧ ಮತ್ತು ೧ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ತೀವ್ರ, ತೀವ್ರತರ ಮತ್ತು ತೀವ್ರತಮವೆಂಬ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ನಿಷಾದದಲ್ಲಿ ೧, ೨ ಮತ್ತು ೩ನೆಯ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ ಮತ್ತು ಮೃದುಷಡ್ಜವೆಂಬ ಮೂರು ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನರು ೧, ೨, ೩, ೧೦, ೧೧, ೧೨, ೧೬ ಎಂಬ ಶ್ರುತಿ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ, ಮೃದುಷಡ್ಜ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಮೃದುಮಧ್ಯಮ, ಮೃದುಪಂಚಮ ಎಂಬ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸೋಮನಾಥನು ೮, ೯, ೧೪, ೨೧—ಈ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರರಿಷಭ, ತೀವ್ರತರರಿಷಭ, ತೀವ್ರತಮಮಧ್ಯಮ, ತೀವ್ರತರಧೈವತ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತಮಧೈವತ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತಮರಿಷಭ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲರು ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ತೀವ್ರತಮ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶುದ್ಧವಿಕೃತಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಷಡ್ಜಪಂಚಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಇತರ ಐದು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ವಿಕೃತಿಯು ಬರುವ, ಎಂದರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳೂ ಶುದ್ಧವಾಗಿರುವ ೧೫, ಎರಡು ಸ್ವರಗಳು ಮಾತ್ರ ವಿಕೃತವಾಗಿ ಉಳಿದವು ಶುದ್ಧವಾಗಿರುವ ೮೯, ಮೂರು ವಿಕೃತಿಗಳೂ ನಾಲ್ಕು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೂ ಇರುವ ೨೬೧, ನಾಲ್ಕು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳೂ ಮೂರು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೂ ಇರುವ ೩೭೮, ಐದು ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳೂ ಎರಡು ಪ್ರಕೃತಿಸ್ವರಗಳೂ ಇರುವ ೨೧೬, ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕದಿಂದಾದ ೧, ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ೯೬೦ ಭೇದಗಳನ್ನು ಅವನು ಪ್ರಸ್ತಾರದಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮೇಳಗಳು ಗಣಿತಪ್ರಸ್ತಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗಿವೆಯೇ ಹೊರತು ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಯೋಗಸಾಧುವೂ ಪ್ರಯೋಗಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಅತಿ ಸಮೀಪವೂ ಅತಿ ದೂರವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟು ಅವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷಮತೆಯನ್ನೂ ಶ್ರವಣರಮ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತೀವ್ರತಮ ಗ-ತೀವ್ರತಮ ಮ; ಮೃದು. ಪ-ಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನರ್ಹಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸ-ತೀವ್ರತಮ ರಿ-ಅಂತರ ಗ-ತೀವ್ರತಮ ಮ-ಪ-ತೀವ್ರತಮ ಧ-ಮೃದು ಸ-ಸ ಎಂಬಂತಹ ಮೇಳಗಳೂ ವಿಕಟಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿರು

ತ್ತವೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಹೇಳುವ ೯೬೦ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವ್ಯವಹಾರಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳು ಸುಮಾರು ನೂರರಷ್ಟು ದೊರೆಯಬಹುದು. ಅಷ್ಟೆ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಮಂಡಿಸುವ ೯೦ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಯೋಗಸಾಧ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡೇ ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕೊಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನುಪಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳೂ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದವುಗಳಲ್ಲ. ಅದರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ 'ದೇಶಗಳು ಅನಂತವಾಗಿವೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಕಿರಿಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುವ, ಕಲ್ಪಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ, ಕಲ್ಪಿತವಾದ, ನಮಗೂ ತಿಳಿಯದಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದಂತಹ ಯಾವ ದೇಶೀಯರಾಗಗಳೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮೇಳಗಳೂ ಇವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನೂ ಪಂತುವರಾಲೀ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮೊದಲಾದ ನಾನಾ ದೇಶೀಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು.' ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ವರ್ಣಿಸಿ ಅವುಗಳು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟನೆಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

೧. ಮುಖಾರಿ (1)	೨. ಸಾಮವರಾಲೀ (3),	೩. ಭೂಪಾಲ (8)
೪. ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ (13)	೫. ವಸಂತಭೈರವೀ (14)	೬. ಗೌಲ (15)
೭. ಭೈರವೀ (20)	೮. ಆಹರೀ (21)	೯. ಶ್ರೀ (22)
೧೦. ಕಾಂಭೋಜೀ (28)	೧೧. ಶಂಕರಾಭರಣ (29)	೧೨. ಸಾಮಂತ (30)
೧೩. ದೇಶಾಕ್ಷೀ (35)	೧೪. ನಾಟ (36)	೧೫. ಶುದ್ಧವರಾಲೀ (39)
೧೬. ಪಂತುವರಾಲೀ (45)	೧೭. ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ (51)	೧೮. ಸಿಂಹರವ (58)
೧೯. ಕಲ್ಯಾಣೀ (65)		

ಮೇಳ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಗುಂಪು ; ಅಂತಹ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸ್ವರಸಪ್ತಕ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ 'ಥಾಟ್' ಜನ್ಮತಾಳಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು. ಈ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಮೇಳಕರ್ತವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವ್ಯವಹರಿಸಿದರು. ಮೇಳಕ್ಕಾಗಲಿ ಮೇಳಕರ್ತಕ್ಕಾಗಲಿ ರಾಗತ್ವವು, ಎಂದರೆ ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸಾದಿ ಹತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಆಲಾಪ, ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ ರಚನಾಕ್ಷಮತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಲ್ಲ. ಅದು 'ಸ್ವರವರ್ಣವಿಶೇಷೇಣ ಧ್ವನಿಭೇದೇನ ವಾ ಪುನಃ ರಜ್ಯತೇ ಯೇನ ಸಚ್ಚಿತ್ತಂ ಸ ರಾಗಃ ಸಮ್ಮತಃ ಸತಾಮ್' ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ರಾಗವೂ ಆಗಬಲ್ಲದು, ಆಗಿದೆ. ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯು

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದಲೇ, ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಮೂಡಿಬಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರಿಂದ ಇಂಬುಗೊಂಡು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವೂ ಸ್ಥಿರವೂ ಆದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ಣವಿಕಾಸವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅಂತಃಸತ್ತ್ವವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮೂಲಭೂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳವೂ ಒಂದು.

ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ, ಸಂಚಾರ, ಮೊದಲಾದ ಭೌತಿಕತತ್ತ್ವ, ಭಾವವೇ ಮೊದಲಾದ ಆಂತರಿಕಸಂಗತಿ–ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಾಮೀಪ್ಯ, ಸಾಹಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರಾಶಿಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮೇಳಗಳೆಂದು ಕರೆದು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರಾಗವನ್ನು ಆಯಾ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕನೆಂದೂ ಆಯಾ ಮೇಳದ ಕರ್ತನೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆ. ಈ ಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಭೂತಭವಿಷ್ಯದ್ವರ್ತಮಾನಗಳ ರಾಗಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದರ ವ್ಯಾಪಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೇಳಕರ್ತಕ್ಕೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಶ್ರುತಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ, ಇಯತ್ತಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿತವಾದ ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಾಂಧಾರ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರ, ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದ-ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದ ಎಂಬ ಯುಗ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವದಿಂದ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ ಸಾರಂಗನಾಟ-ಕೇದಾರಗೌಲ ಮುಂತಾದ ಐದು ಯಮಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನೇ ವಿಧಿಸಿ ಅವನ ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹದಿನೈದಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರಯುಗ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತತ್ತ್ವವು ಆಗತಾನೇ ರೂಢಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆದ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಾರಂಗನಾಟ-ಕೇದಾರ ಗೌಲಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಉಪಲಬ್ಧ ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣಸಾಮ್ಯವಿರುವಂತೆಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ತಪ್ಪೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡಿದವರ ದೋಷವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಧೈವತಪ್ರಯೋಗವು ಇರುವುದರಿಂದಲೂ ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ

ಅಂತರಗಾಂಧಾರ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗ ಜನ್ಯಗಳೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗೌಲೀರಾಗವು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವೆಂಬುದನ್ನೂ ಪಾಡೀ ಮತ್ತು ಆರ್ದ್ರದೇಶಿಗಳ ಶುದ್ಧ ರಾಮಕ್ರೀಜನ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಲದ ಜನಕತ್ವವನ್ನೂ ಘಂಟಾರವ ಕನ್ನಡಗೌಲ ಜನ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರದ ಬದಲು ಅಂತರಗಾಂಧಾರವು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕೆಂದೂ ರೀತಿ ಗೌಲವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೇಳವಾಗದೆ ಭೈರವಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಂದೂ ಕೇದಾರಗೌಲದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜನಿಷಾದದ ಬದಲು ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವು ಬರುತ್ತದೆಂದೂ ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜೀರಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದದ ಬದಲು ಶುದ್ಧನಿಷಾದವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದವು ಬರದೆ ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾಧವಿರುತ್ತದೆಂದೂ ತುಂಬಾ ಘಾಟು ಇರುವ ಶೈಲಿಯಿಂದ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಕಾಲದೇಶಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಆದ ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಭೇದಗಳು ; ಇದರಲ್ಲಿ ಸರಿತಪ್ಪಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿರುವ ಮೇಲ್ಕಂಡ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿಯ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸ ವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿಯ ರಾಗತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮ್ಮತಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಬಹು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಒಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಳಕರ್ತರಾಗದಲ್ಲಿನ ರಾಗವು ಪ್ರಧಾನತಮವೆಂದೋ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ವೆಂದೋ ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು ರಾಗಾಂಗವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಜನಕಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ಮೇಳದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅದರ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಕ-ಜನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುವುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಂಗ-ತತ್ತ್ವ. ಇದರಲ್ಲಿ ಜನಕವು ಅಂಗಿ, ಜನ್ಯವು ಅಂಗ. ರಾಗಾಂಗದ (=ಮೇಳಕರ್ತದ = ಜನಕರಾಗದ) ಭಾವವನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿಯೋ ಸದೃಶವಾಗಿಯೋ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಜನ್ಯರಾಗವು ಉಪಾಂಗ ; ಇದನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಚೋದಿತ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಚೋದಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಜನ್ಯರಾಗವು ಕ್ರಿಯಾಂಗ ; ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಮೇಳಗಳ ರಾಗಭಾವಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಆದರೆ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಜನ್ಯ ರಾಗಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂಗವೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆ. ಈ ರಾಗವರ್ಗಗಳ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಅರ್ಥೈಸದೆಯೇ ಐದನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗವು ಬಳಸತಕ್ಕ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳು (ಆರೋಹಣ ಮತ್ತು ಅವ ರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ) ಇರುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣ. ಆರು

ಸ್ವರಗಳಿರುವುದು ಷಾಡವ. ಔಡುವದಲ್ಲಿ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವರಾಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೇ ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ ; ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗತ್ವವು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರು, ಎರಡು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸ್ವರಗಳು ರಾಗವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲಾರವು (ಮೂರು ಸ್ವರಗಳ ಸ್ವಯಂಭೂ ಸ್ವರರಾಗ ಮುಂತಾದವು ಸಂಗೀತವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಪ ರೂಪ ರಾಗಗಳು ; ಆದರೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲು ಅಸಮರ್ಥವಾದವುಗಳು). ಮೇಳಕರ್ತ ಗಳಿಗೆ ಶುದ್ಧಸಂಪೂರ್ಣತ್ವದ ಎಂದರೆ ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇರುವುದರ ವಿವಕ್ಷೆಯು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೇಳಕರ್ತವು ರಾಗಾಂಗವೂ ಶುದ್ಧಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಮೀಕರಣವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಂದುದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದ ಸುಮಾರಿಗೆ.

ರಾಗಪ್ರಕರಣ

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಐದನೆಯ ಪ್ರಕರಣದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಾಗದ ದಶಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಆದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದರ ನಂತರ ಒಂದೊಂದೇ ಸ್ವರವು ಗ್ರಹಾಂಶನ್ಯಾಸವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರಾಶಿಮಾಡಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿ-ಅನುವಾದಿ-ವಿವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂ ಪಿಸುತ್ತ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಐವತ್ತೈದು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ದಿವಸದ ಯಾವ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ವಿಧಿಸಿದೆ. ಉಪಾಂಗರಾಗಗಳ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕೆಂಬುದರ ನಿರ್ದೇಶವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ರಾಗಾಂಗವು ಅಂದು ಜನಕರಾಗವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಧನ್ಯಾಸಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಾಗಜನ್ಯವಾದ ರಾಗಾಂಗವೆಂದು ಲಕ್ಷಿಸುವದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವೂ ಮೇಳಕರ್ತೃವೂ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ದೇವಾಗಾಂಧಾರಿ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಗುರ್ಜರಿ, ನಾರಾಯಣ ದೇಶಾಕ್ಷಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ನಿದರ್ಶನ. ಕೆಲವು ರಾಗಗಳ ಮೇಳಕರ್ತೃತ್ವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯೂ ಇತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಗೌಲ, ಭೈರವಿ ಮತ್ತು ಕೇದಾರಗೌಲಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ೫೫ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯವು ಗೌಲ, ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾಭರಣ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ವರ್ಣಿಸುವ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹ ವಾಗಿವೆ. ಸಿಂಹರವವೆಂಬ ರಾಗವೊಂದನ್ನು ತಾನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದುದಾಗಿಯೂ, ಈ ಹೆಸರಿನ ಮೇಳವನ್ನು ತಾನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾಗಿಯೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ

ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮವೆಂಬ ರಾಗವೂ ಮೇಳವೂ ಇದೇ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಯಂತ ಸೇನೆಯನ್ನು ರಘುನಾಥಭೂಪಾಲನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೆಂದು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ರಾಗವು ಈಗಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೨೨ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೋಮರಾಜದೇವನು ಸಿಂಹರವವನ್ನೂ 'ಜಯಂತ'ವನ್ನೂ ತನ್ನ ಉದ್ಭಟ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಾಗಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಿಂದ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸೀಮೆ ಗಳಿಗೆ ಹರಡಿದವು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು ; ಸಿಂಹರವಕ್ಕೆ ಮೇಳತ್ವವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆನೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿ ದ್ದಾನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ದೇಶೀರಾಗಗಳು

ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮತ್ತು ಪಂತುವರಾಳಿಗಳೆರಡೂ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ತಾನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗದ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿಲ್ಲ. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು 'ಕಲ್ಯಾಣ'ವನ್ನು ತನ್ನ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯದಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರಿಯ(೫೬)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿಯೂ ರಾಗಮಂಜರೀ, ರಾಗಮಾಲಾಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಚಕಲ್ಯಾಣಿ (೬೫)ಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಕಲ್ಯಾಣಿಯನ್ನು ಸಿಂಹೇದ್ರಮಧ್ಯಮ(೫೭)ಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ತನ್ನ ರಾಗವಿಬೋಧದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಗ್ರಂಥಗಳು ರಚಿತವಾದುದು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದಾಗ. ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಾಲಾಗಳು ಮುಸಲ್ಮಾನ ದೊರೆ ಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕಲ್ಯಾಣಿಯನ್ನು 'ತುರುಷ್ಕಾಣಾಮತಿಪ್ರಿಯಃ' ಎಂದು ವಿಶೇಷಿಸಿರುವುದು ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣಿಯು ಹೊಸದಾಗಿದ್ದರೂ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಎಂದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಮೇಳತ್ವವನ್ನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು ಅದನ್ನಿನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವನು ಅದನ್ನೂ ಅಂತಹ ಇತರ ಹಲವು ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು

> **ದೇಶೀಯರಾಗಾಃ ಕಲ್ಯಾಣೀಪ್ರಮುಖಾಃ ಸಂತಿ ಕೋಟಿಶಃ ।**
> **ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧೇಷು ನೃತೇ ಯೋಗ್ಯಾಃ ಕದಾಚನ ॥**
>
> **(ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ ೫.೧೦೬)**

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. 'ಕೋಟಿಶಃ' ಎನ್ನುವುದಂತೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯೇ ಸರಿ.

ಅವನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಇನ್ನೊಂದೇ ದೇಶೀರಾಗವೆಂದರೆ ಪಂತುವರಾಲೀ. ಇದು

ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಪಾಮರಪ್ರಿಯ'ವಂತೆ ; 'ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ದೂರಾದ್ ದೂರ ತರಃ ಸ್ಮೃತಃ' ಅಂತೆ. ಈ ರಾಗವು ಆಂಧ್ರದೇಶದ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಎಂದರೆ 'ಪಾಮರ'ರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜನಾಸ್ಪದವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಶುದ್ಧಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ, ಶುದ್ಧನಿಷಾದವನ್ನು ಕಾಕಲಿಗೇರಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನರು ಇದನ್ನು ವರಾಟೀ, ವರಾಲೀ ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ವರಾಟಿಯೆಂದೂ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ಶುದ್ಧವರಾಟಿಯೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿನ ಶುದ್ಧಗಾಂಧಾರವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ('ಪಾಮರ'ರಿಗೆ) ಕಂಠದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ 'ಶುದ್ಧ' ವರಾಲಿಯು 'ಪಂತು'ವರಾಲಿ ಆಯಿತು. ಪಂತು ಎಂದರೆ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಉತ್ತಮ ಎಂದು ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆಯೇ ಒಂದು ಜಾತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶಬ್ದವೂ ಹೌದಷ್ಟೆ. ಇದೆಷ್ಟೇ ಪಾಮರಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಥವಾ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಳ ಕರ್ತೃತ್ವದ ಗೌರವಸ್ಥಾನವನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಪುನಃ ಸುಮಾರು ನೂರುವರ್ಷಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇದರ ಗಾಂಧಾರವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಏರಿ ಅಂತರ ಸ್ವರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಅಥವಾ ಇಂದಿನ ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ(೫೧)ಯೊಡನೆ ಸಾಮ್ಯಗೊಂಡಿತು.

ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ಪ್ರಭಾವ

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಖಂಡಿಸಿ ತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವನು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಆಕರಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಕರಣಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಗೀತಪ್ರಬಂಧಠಾಯಾಲಾಪಗಳ ರಚನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯತಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದಕವಿಯು ರಾಗ ತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು 'ಈ ಐವತ್ತೈದು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ನನ್ನ ಗುರುವಾದ ತಾನಪ್ಪಾರ್ಯರು ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಅರ್ಹವೆಂದು ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದರು ; ಇವನ್ನು ನಾನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇನೆ (ಅಷ್ಟೆ)' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಕಡೆಯ ನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಗಳು ಪ್ರಬಂಧಗೀತಠಾಯಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳು, ಅಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳು ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಇವುಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮಮಧ್ಯಮಾಧಮಗಳೆಂದು ಕರೆಯದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಈ ವಿವಕ್ಷೆಯು ಧ್ವನಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಬಂಧ ಗೀತಠಾಯಾಲಾಪಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳೆಂದು ತಾನಪ್ಪನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಇವುಗಳೇ ಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು ಆಧಾರಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂಬ

ಇಂಗಿತವು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಕನ್ನಡಿಗನೇ ಆಗಿದ್ದ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಗೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಚಯವು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ ಆಕರವಾದ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಕರ್ತರನ್ನೂ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ. ಈ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವನು ಭರತ, ಮತಂಗ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ವಾತಾತ್ಮಜನ್ಮ (ಆಂಜನೇಯ), ಮತ್ತು ತಾನಪ್ಪ—ಇವರುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇನ್ನೂರ ಅರವತ್ತನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸುಳ್ಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಭೂಪಾಲರಾಗವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ ; ಇನ್ನು ಅದನ್ನು ರಾಗಾಂಗವೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ದೂರವೇ ಉಳಿಯಿತು. ಭರತನು ರಾಗಗಳನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಅವನಿಗೆ ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರೀ, ಕೇದಾರಗೌಳಗಳ ಪರಿಚಯವು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಮತಂಗನು ರಾಗದಶಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನಾದರೂ ಮತಂಗನು ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೊರತು ರಾಗಲಕ್ಷಣಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಮತಂಗನಾಗಲಿ ಭರತನಾಗಲಿ ಗುರ್ಜರಿ, ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ರೇವಗುಪ್ತಿಗಳನ್ನು ರಿ-ನ್ಯಾಸಗ್ರಹಾಂಶಗಳೆಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ವಸಂತಭೈರವಿಯನ್ನು ಆಂಜನೇಯನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗೌರವವನ್ನು ಪಾಮರರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಮಗಳ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಬೆರಗುಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸುವ ಲಕ್ಷ್ಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಲು ಮಾತ್ರ ಈ ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ತಂದೆ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಈ ದೋಷದಿಂದ ಮುಕ್ತನಲ್ಲ. ಸ್ವಮತದಿಂದ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಮ್ಮತಿಯಿಂದ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗಿತ್ತು.

ಆಲಾಪಪ್ರಕರಣ

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರನೆಯ ಪ್ರಕರಣವು ಆಲಾಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ವಿವಿಧ ಅವಯವಗಳಾದ ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ, ರಾಗವರ್ಧನೀ, ವಿದಾರೀಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಸ್ವಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟ ಆಯಿತ್ತ, ಯಡುಪು ಅಥವಾ ಕರಣ, ಮುಕ್ತಾಯಿ ಎಂಬ ಪರಂಪರಾಗನುಗತ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಅದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಾಗವರ್ಧನಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ರಾಗವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮಕರಿಣೀ ಎಂದು ನಾಮಾಂತರವುಳ್ಳ ವರ್ತನೀ ಎಂಬ ಆಲಾಪಾವಯವವನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳ ಆಲಾಪಕ್ರಮವನ್ನು

ತಾನಪ್ಪನು ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತನೆ ಮಾಡಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದ್ದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಗ್ರಂಥಸ್ಥಗೊಳಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆಲಾಪ ವಿಧಿಯು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಠಾಯಪ್ರಕರಣ

ಏಳನೆಯ ಠಾಯಪ್ರಕರಣವು ಕೇವಲ ಏಳು ಶ್ಲೋಕಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದು ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವತಮ ಪ್ರಕರಣವಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಸ್ಥಾಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದು ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡು ಠಾಯವೆಂದಾಗಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇಂತಹ ೯೬ ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪಾಲ್ಕುರಿಕಿ ಸೋಮನಾಥನು ಇಂದಿಗೂ ಲಕ್ಷಣವು ಉಪಲಬ್ಧವಲ್ಲದ ಹಲವು ಠಾಯಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥಾಯಾ ಎಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವ ; ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ, ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭ. ವಾಗ ಎಂದರೆ ಗಮಕ. ಇವುಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯವಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯಾವಾಗಗಳೆಂಬ ಸಮಷ್ಟಿನಾಮದಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೊಬ್ಬನೇ. ರಾಗೋಚಿತವಾದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಇವೇ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಈ ಎಂಟು ತಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನವನ್ನು ಮಾಡಿ ಮಂದ್ರಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ಇದಾದ ನಂತರ ಮುಕ್ತಾಯಿಯನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಠಾಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗುರುವಾದ ತಾನಪ್ಪಶೇಖರನೇ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಬೆಳೆದು, ಮುಂದೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತುಳಜೇಂದ್ರನು ತಂಜಾವೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದು ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಠಾಯಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರು ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತಪ್ರಕರಣ

ಗೀತಪ್ರಕರಣವು ಎಂಟನೆಯದು. ಹಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ಗೀತವೇ ಎಂಬ ನಿಷ್ಪತ್ತ್ಯರ್ಥ ಇರುವಲ್ಲಿ ಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಕರಣವೊಂದು ಬೇಕಾಗಿತ್ತೆ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಸಮಾಧಾನ ನೀಡುತ್ತಾ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಗೀತವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲ ಹಾಡಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ವ್ಯವಹೃತವಾದ ವಿಶೇಷನಾಮವೂ ಆಗಿದೆ ; ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಗೀತವೆಂದು ಎಣಿಸಿರುವುದು ಈ ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ; ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಕರಣವು ಬೇಕಾಯಿತು, ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಾಲಗಸೂಡವೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸೂಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಧ್ರುವ, ಮಂಠ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಿಃಸಾರುಕ, ಅಟ್ಟತಾಲ, ರಾಸ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀ ಎಂಬ ಏಳು ಹಾಡಿನ ರೀತಿಗಳು ಒಂದೇ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿಮಾಡಿದ ರಾಗತಾಳರಸಗಳಲ್ಲಿ, ನಿಯತವಾದ ಅದೃಷ್ಟಫಲಗಳಿಗಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಗುರು, ಪ್ಲುತ, ಹಂಸಪಾದಗಳೆಂಬ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಲಘು, ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತಗಳೆಂಬ ಮೂರೇ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿರಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ಲಘುಜಾತಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳಿಸಿ, ಏಳು ತಾಳಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸೂಳಾದಿತಾಳಗಳೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ ನೂರಾರು ದೇಶೀತಾಳಗಳನ್ನು ರೂಢಿಯಿಂದ ಕಿತ್ತು ಅವುಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಇವೇ ಸೂಳಾದಿತಾಳಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿಯು ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದ ಕವಿಯೂ ನಂತರ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಿ ಯಶೋಭಾಜನರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಆಕರಋಣಸ್ಮರಣೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಈ ಪ್ರಕರಣವು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವರ್ಣನದೊಡನೆ ಅತ್ಯಂತವಾದ ಪರಸ್ಪರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಳಾದಿಗಳು ಮಹತ್ತರವಾದ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅಲೆಯು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹರಿದಿತ್ತೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಸೂಲಾದಿ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಸೂಲಾದಿತಾಲ

ಗಳನ್ನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ಸ್ವರಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಅನೇಕ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನೂ ಮಂಡಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸದೆಯೇ ಇರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ತುಳಜನು ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಜಯಂತಾದಿ ಧ್ರುವಸಾಲಗಸೂಡಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಸಂಗತಿಗೆಂದು ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಹಸುಗಳು ಕರೆವ ಧ್ವನಿ' ಎಂಬ ಸುಳಾದಿಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಅಲೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅಂಚು ವ್ಯಾಸರಾಯ-ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದು ಮುಕ್ತಾಯದ ಅಂಚು ತುಳಜನ ನಂತರವೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದವರೆಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹರಿದಾಸರುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರ್ಪಾಟು ಇನ್ನೂ ನವೀನತೆಯ ಹಸಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರವರ್ಣನೆಯ ಅಧಿಕಾರ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಲು ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿಯೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಹಿಂಜರಿದರೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕರಣ

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸದೆನ್ನಿಸುವಂತಹುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸರಿಯೇ. ಈ ಪ್ರಕರಣದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅವನಿಗೆ ಆಕರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ; ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಇದರ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ; ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಮೊದಲಾದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಡ (ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾಲಗ), ಆಲಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಒಟ್ಟು ೭೫ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಡವೆನ್ನುವುದು ವಿಶೇಷವಾದ ಗೀತಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ದೇಶೀ ಹೆಸರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಸೂಡಗಳೆಂದೂ ದೇಶಕಾಲಭೇದಗಳಿಂದಲೂ ಲೋಕದ ರುಚಿವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲೂ ಮಾರ್ಪಾಟಾದವುಗಳನ್ನು ಛಾಯಾಲಗಸೂಡ(=ಸಾಲಗಸೂಡ)ಗಳೆಂದೂ ಸೂಡಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದರ ನಡುವೆ ವರ್ಣ, ವರ್ಣಸ್ವರ ಮುಂತಾದ ೨೪ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಆಲಿಕ್ರಮವೆಂದೂ, ಉಳಿದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳೆಂದೂ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ಪ್ರಾಚೀನಗೌರವಿತ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಹೆಸರನ್ನು ಸಹ ಎತ್ತುವು

ದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಬೇರೊಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವರ, ಪದ, ಪಾಟ, ಬಿರುದ, ತೇನಕ, ತಾಲ ಎಂಬ ಆರೂ ಅಂಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮೇದಿನೀ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಐದನ್ನು ಉಳ್ಳವುಗಳನ್ನು ಆನಂದಿನೀ, ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಿರುವವುಗಳನ್ನು ದೀಪನೀ, ಮೂರು ಅಂಗಗಳಿದ್ದರೆ ಭಾವನೀ ಮತ್ತು ಎರಡು ಅಂಗಗಳಿದ್ದರೆ ತಾರಾವಲೀ ಎಂಬ ಜಾತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಬಂಧವರ್ಣನೆಯ ಮೊದಲೇ ಈ ಜಾತಿನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ ಅದರ ಜಾತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯು ಇರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಜಾತಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಆಯಾ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಜಾತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಬಂಧವರ್ಣನ ವಿಧಾನ

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೇದಿನೀ, ಆನಂದಿನೀ, ದೀಪನೀ, ಭಾವನೀ ಮತ್ತು ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಾಶಿಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆದರಿಹೋಗಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗ, ಶ್ರೀವಿಲಾಸ, ಪಂಚಭಂಗಿ, ಪಂಚಾನನ, ಉಮಾತಿಲಕ, ಕರಣ, ಸಿಂಹಲೀಲಾ—ಈ ಏಳು ಮೇದಿನೀಜಾತಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ವರ್ಣಿಸಿ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಅದರ ವಿಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೇದಿನೀ ಜಾತಿಯ ಶ್ರೀರಂಗ, ಶ್ರೀವಿಲಾಸ, ಪಂಚಭಂಗಿ, ಪಂಚಾನನ, ಉಮಾತಿಲಕ, ಕರಣ, ಸಿಂಹಲೀಲಾ ಎಂಬ ಏಳು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ; ಆನಂದಿನೀ ಜಾತಿಯ ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರ, ವರ್ಣಸ್ವರ, ವಸ್ತು, ವಿಜಯ, ತ್ರಿಪದ, ಹರವಿಲಾಸ, ಚತುರ್ಮುಖ, ಪದ್ಧಡೀ, ಶ್ರೀವರ್ಧನ, ಹರ್ಷವರ್ಧನ ಎಂಬ ಹತ್ತನ್ನೂ ; ದೀಪನೀ ಜಾತಿಯ ಸುದರ್ಶನ, ಸ್ವರಾಂಕ, ತ್ರಿಭಂಗಿ, ಕಂದುಕ, ವದನ ಎಂಬ ಐದನ್ನೂ ವರ್ಣ, ಗದ್ಯ, ಕಂದ, ಕೈವಾಡ, ಅಂಕಚಾರಿಣೀ, ವರ್ತನೀ, ಆರ್ಯಾ, ಗಾಥಾ, ಕ್ರೌಂಚಪದ, ಕಲಹಂಸ, ತೋಟಕ, ಹಂಸಲೀಲಾ, ಚತುಷ್ಪದೀ, ವೀರಶ್ರೀ, ಮಂಗಲಾಚಾರ, ದಂಡಕ ಎಂಬ ಹದಿನಾರನ್ನೂ, ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯ ಏಲಾ, ಢೇಂಕೀ, ಝೊಂಬಡ, ಲಂಭಕ, ರಾಸಕ, ಏಕತಾಲೀ, ಚಕ್ರವಾಕ, ಸ್ವರಾರ್ಧ, ಮಾತೃಕಾ, ಧ್ವನಿಕುಟ್ಟನೀ, ತ್ರಿಪದೀ, ಷಟ್‌ಪದೀ, ಝುಂಪಟ, ಚಚ್ಚರೀ, ಚರ್ಯಾ, ರಾಹಡೀ, ಧವಲ, ಮಂಗಲ, ಓವೀ, ಲೋಲೀ, ಢೋಲ್ಲರೀ

ಮತ್ತು ದಂತೀ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಿ ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂದಿಗ್ಧಜಾತಿಯ ಈ ಎಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಉದ್ದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ : ತಾರಾವಲೀ ಅಥವಾ ದೀಪನೀ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದಾದ ಹಯಲೀಲಾ ಮತ್ತು ಗಜಲೀಲಾ ; ಭಾವನೀ ಅಥವಾ ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವ ದ್ವಿಪದೀ, ದ್ವಿಪದ (?ದ್ವಿಪಥ) ಮತ್ತು ವೃತ್ತ; ದೀಪನಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವನಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಘಟ; ಮೇದಿನಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಐದೂ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ತಾಲಾರ್ಣವ ಮತ್ತು ರಾಗಕದಂಬ. ಸ್ವರ, ಪದ, ಪಾಟ, ತಾಲ ಬಿರುದ ಮತ್ತು ತೆನ್ನವೆಂಬ ಆರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇದ್ದೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲ್ಲಿನಾಥನನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಈ ವಿಕಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಕಾಸದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪರ್ವಕಾಲವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ಅನುಮಿತಿಯು ಇದರಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ತಾನೂ ವರ್ಣಿಸುವುದಾಗಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಳು ಸಾಲಗಸೂಡಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಗೀತಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಉಳಿದ ಎಂಟು ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳು, ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಆಲಿಕ್ರಮಗಳು ಮತ್ತು ಮೂವತ್ತಾರು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳು—ಈ ಅರವತ್ತೆಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯ ಢೇಂಕೀ ಪ್ರಬಂಧವರ್ಣನೆಯ ಪೂರ್ತಿಯವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ, ಎಂದರೆ ನಲವತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ, ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಗ್ರಂಥವು ದೊರೆತಿದೆ. ಉಳಿದ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಉದ್ದೇಶಾನುಸಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ವರ್ಣನೆಗಳು ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಲಲಿತವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಂದ ಪ್ರಾಥಮಿಕೋದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಆಕರಗಳನ್ನು ಉಪೋದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ಉಪೋದ್ಧೃತಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೇದಾರಭಟ್ಟನ ವೃತ್ತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯಾಗಲಿ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು. ಕೆಲವೆಡೆ ವಿಷಯವನ್ನು ಅತಿಸರಳವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕಂಡು

ಬರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣೋದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳು ಉಳಿದಿವೆ.

ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ ವೆಂದಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಅಂತರವೆಂಬ ಧಾತುವು ಪ್ರಯೋಗ ವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ವಿಧಿಯು ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ 'ವಚನಸಾಮರ್ಥ್ಯಾದ್ ಭವತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅವನು ನಿಷಾದ ಸ್ಥಪತಿನ್ಯಾಯದ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಿರುದವೆಂಬ ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಕಾರಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ತೇನ ಶಬ್ದವು ಭಾಂಡೀರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ವಿಕೃತಿ ಯಿಂದ ತೇನಕವು ಹುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವ, ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಬಂದ ವಿಶೇಷಾಂಶವೊಂದನ್ನು, ಬಹುಶಃ ತನ್ನ ಗುರು ವಾದ ತಾನಪ್ಪನಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಆಭೋಗವಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿ ಸುತ್ತಾನೆ : ಇಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಭೋಗವನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಧಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯ ಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಧವನ್ನು ತಾಳರಹಿತವಾಗಿ ಆಲಾಪ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ವಾಕ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ವನ್ನು ಹಾಡುವವನ (ಅಥವಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ?) ಅಂಕಿತವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಎರಡ ನೆಯ ಅರ್ಧವನ್ನು ತಾಳಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧವು ಯಾರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿರಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ವಾಕ್ಯ ವೆಂದು ಹೆಸರಿರುವಂತೆಯೇ ಆಲಾಪರೂಪಖಂಡವೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ. ಇದು ಕೈವಾಡವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಆಭೋಗಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂದು ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಭೋಗ ವಿಷಯಕವಾದ ಈ ನಿಯಮವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದು.

ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕವಾದ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನು ಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಾನುಸರಣದಿಂದ ತೃಪ್ತನಾದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಸ್ವರಸಪ್ತಕ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಪ್ರಬಂಧ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಪ್ಲವವು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಗೀತವೆಂದು ನಾಮಾಂತರ ವಿದ್ದ ಸುಳಾದಿಗಳು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸರೂಪನ್ನು ತಳೆದು ಇಂದಿನ ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಕೆಗಳಾಗಿದ್ದುದು ನಿಃಸಂದೇಹ. ಅಂತೆಯೇ ಈಗಿನ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಸಂಖ್ಯಾ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹುರುಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಬಲವಾದ ರೂಢಿಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಕನ್ನಡಿಗರೇ ಆಗಿದ್ದ ಅವನಿಗೂ ಅವನ ತಂದೆಗೂ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರ ದೇವರನಾಮ, ಉಗಾಭೋಗ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಪರಿಚಯವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಅವನ ಪ್ರಭುವಾದ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವುಗಳಲ್ಲವೆ ? ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳ ಸೊಲ್ಲನ್ನೇ ಅವನು ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕರಣವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಪ್ರಕರಣಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಲ್ಲದ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೇನಾದರೂ ಅವನು ಮಾಡಿರಬಹುದೆ ? ಇದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಂಥದ ಧಾಟಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಕರಣದ ಉದ್ದೇಶಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ತಾಳ ಪ್ರಕರಣ

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಹತ್ತನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ತಾಳವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾಗಿ ಗ್ರಂಥಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕರಣವು ಈವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಂತಹ ಏನನ್ನಾಗಲಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವನು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರಬಹುದಾದ ತಾಳಗಳ ಬಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ದೇಶೀತಾಳಗಳೇ. ಇವು ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಧುರವಾಗಲು ತೊಡಗಿದ್ದವೆಂದು ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು 'ಪುರಾಣಮಿತ್ಯೇವ ಸಾಧು ಸರ್ವಂ' ಎನ್ನುವ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ವರ್ತಮಾನ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಹಿಂದಿನ ಆಚಾರ್ಯರನ್ನು ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲರೂ, ಸಮಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಬಹುಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಬಳಕೆತಪ್ಪಿದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿ ಇದೇ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದರೆ ಮಾನವನ ಅನುಕರಣಶೀಲತೆಯ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದ ಕುಳಿರ್ಗಾಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಕಿಡಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಬಿಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಸುಲಭ, ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಭವಿಷ್ಯದ ಕನಸನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಲು ಸಂದರ್ಭವು ಒದಗಿದರೂ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ, ದಿಟ್ಟತನ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಪರೂಪವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ, ಎಂದು ನೆನೆದರೆ ವಿಸ್ಮಯವೂ ವ್ಯಸನವೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಇದು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಹೊಸತನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ತಾಲದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯವು ನಮಗೆ ದೊರೆಯದೆ ಉಳಿದುಹೋಗಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ ತುಂಬಲು ಆಗದ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೋ ತಾಳಾಧ್ಯಾಯವು ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅತಿಶಯವಾದ ನಷ್ಟವಾಗಿರಲಾರದು, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಅನುಪಲಬ್ಧಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾನಿತಟ್ಟಿರಲಾರದು, ಎಂದು ಸಮಾಧಾನಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

* * *

ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ 'ರಾಗಲಕ್ಷಣ' ಗ್ರಂಥ

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ನಂತರ ಅವನ ವಂಶಸ್ಥರು ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ಪ್ರವರ್ತನ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಖಿಯ ಮೇಳಪ್ರಸ್ತಾರಯೋಜನೆಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅವನ ಸೋದರಮಾವನ ಪೌತ್ರನಾದ ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಪಂಡಿತ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಲೇಖಕ. ಅವನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಭಾಂಡೀರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣಬೋಧಕಗಳಾದ ಗೀತಗಳೂ ಪ್ರಾಚೀನಲಕ್ಷಣ ಯುಕ್ತವಾದ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾರಾಗದ ಲಕ್ಷಣಗೀತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವನು ಇವನೇ, ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಉಪಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಕ್ರಿಯಾಂಗ ರಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಘನ, ರಕ್ತಿ (ಅಥವಾ ನಯ), ದೇಶ್ಯಗಳೆಂದು ತ್ರಿವಿಧವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿರುವುದರ ಪ್ರಥಮ ಶಾಸ್ತ್ರೋಲ್ಲೇಖವು ಇವನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆಗತಾನೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪದಾರ್ಪಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ದೇಶ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಇವನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸುರಟಿ, ದರ್ಬಾರು, ನಾಯಕೀ, ಯಮುನಾ, ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ, ಅಡಾಣಾ, ಬೃಂದಾವನೀ, ಜುಜಾವತೀ, ದೇವಗಾಂಧಾರಿ, ಫರಜು, ರಾಮಕಲಿ, ಶಹನಾ, ಭೈರವ, ವಸಂತ, ಗೌರಿ, ತೋಡಿ, ಬಿಬಾಸು, ಹಂಬೀರು (ಹಮೀರ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ), ಬಿಲಾವಲು, ಧನಾಶ್ರೀ, ಮಲ್ಹಾರು, ಕಕುಭ, ಮಾಂಜಿ, ಪೂರ್ವಿ—ಇವು ದೇಶೀಯರಾಗಗಳಾಗಿದ್ದು, ಲಕ್ಷಣಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾನು ಹೇಳುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿ, ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯಭಾಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಇವನ ಮಹತ್ಸಾಧನೆ. ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳನ್ನು ರ, ರಿ, ರು, ಗ, ಗಿ, ಗು, ಮುಂತಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಪ್ರಣೀತ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅದರ ಮಾತುವಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾಳಾವರ್ತದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಸಾಮಂಜಸ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಕ್ಷೇಪಮಾಡಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಅಂತರ್ಭೂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಗೀತಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಮೇಳಕರ್ತದ ಮುಖ್ಯ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ.

ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನೀ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆ, ಉಪಸಂಹಾರ, ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳು (ಇದ್ದರೆ.) ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ಮನೆತನದವರೋ, ಅದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವರೋ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವರೋ ಅದಕ್ಕೆ ರಾಗಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೂ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನೂ ಜೋಪಾನವಾಗಿ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿದ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ವಂಶಪರಂಪರೆಯವರು ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಕೃತವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ರಚಿಸಿರುವ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳು ಈ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣದ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದ ಮೂಲಕ ಹರಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ರಚಿತವಾದ ಸಂಗೀತ ಭಾಷ್ಯವೇ. ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿರಚಿತವಾದ ರಾಗಲಕ್ಷಣದ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿವರಿಸಿ, ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟ ವೈದ್ಯನಾಥದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಾಲವು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಅವನು ತಂಜಾವೂರಿನ ದೊರೆ ಏಕೋಜಿಯ ಮಗ ಶಾಹಜಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಗೀತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶಾಹಜಿಯು ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೫ರಿಂದ ೧೭೧೨ರವರೆಗೂ ಆಳಿದನು. ಆದುದರಿಂದ ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಈ ಅವಧಿ ಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರಬಹುದು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ

ಈ ರಾಗಲಕ್ಷಣವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಪ್ರಮುಖ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆ ಆಗಿದೆ. ರಾಗಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಹು ಉಪಕಾರಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿವೆ. ಅಂತಹ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸ ಬಹುದು. ಈಗ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹಂಸಧ್ವನಿರಾಗವನ್ನು ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ತಂದೆ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೆಂದು ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ; ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೫ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ ೧೮೧೭ರಲ್ಲಿ ಕಾಲವಾದನು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ತರವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಹಂಸಧ್ವನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಹಂಸಧ್ವನಿಯ ಹೆಸರೂ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಯೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತವೆಂಬುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹಂಸಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಾಗ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ; ಅಥವಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೆ ತೀರ ಎಳೆಯನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಅವನು

ಈ ರಾಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದು ಸಂಭವವಲ್ಲ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಿದ ಹಂಸಧ್ವನಿ ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣವು ಲೋಪವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಎಂದೇ ಈ ರಾಗದ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಅವನು ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಕಾಲನಿರ್ಣಯ

ವೆಂಕಟಮಖಿ ಮತ್ತು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗಳ ಜೀವಿತಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತಸುಧೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ರಘುನಾಥನಾಯಕನಾಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೧೪ರಿಂದ ೧೬೩೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ೧೬೩೩ರಿಂದ ೧೬೭೪ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಇಬ್ಬರು ದೊರೆಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಐಕಮತ್ಯವಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ರಘುನಾಥನಿಗೆ ಅಚ್ಯುತನಾಯಕ, ಅಚ್ಯುತರಾಮಭದ್ರ, ಅಚ್ಯುತವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕ ಎಂಬ ಮೂವರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳಿದ್ದಂತೆಯೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತರಾಮಭದ್ರನು ೧೬೩೧ರಿಂದ ೧೬೩೩ರ ವರೆಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳಿದಂತೆಯೂ ಎನ್. ವೆಂಕಟರಾಯರು ತಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣದೇಶೀಯಾಂಧ್ರಚರಿತ್ರಮುದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಿಜಯರಾಘವನು ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ತಂದೆ ರಘುನಾಥನೇ ತನಗೆ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿದನೆಂದು ತನ್ನ ರಘುನಾಥಾಭ್ಯುದಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಇವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವನ ಆಶ್ರಿತಳಾದ ರಂಗಾಜಮ್ಮನು ತನ್ನ ಮನ್ನಾರುದಾಸವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ. ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜಯರಾಘವನು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾದುದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೩೩ಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗುವ ಶ್ರೀಮುಖಸಂವತ್ಸರದ ಶ್ರಾವಣ ಶುದ್ಧ ದ್ವಾದಶಿ ಬುಧವಾರ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಸುಮಾರು ೧೫-೧೬ ವರ್ಷವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅವನಿಗೆ ಆಗ ಸುಮಾರು ೨೫ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೂ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಸೋದರರನ್ನು ಸೆರೆಯಿಕ್ಕಿ ಕಣ್ಣು ಕೀಳಿಸಿ ತಾನು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾದನೆಂದೂ ಆರುದ್ರರು ತಮ್ಮ ಸಮಗ್ರಾಂಧ್ರಸಾಹಿತ್ಯ(xi)ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಹೇಗೇ ಇದ್ದರೂ ವಿಜಯರಾಘವನು ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿದ್ದು ೧೬೩೩ರಲ್ಲಿ ಎಂದು ಒಮ್ಮತವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಅವನೂ ಅವನ ಸೋದರರೂ ರಾಜ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೋರಾಡಿದ್ದು ಸಂಭಾವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ 'ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಚೋಳಕ್ಷ್ಮಾಜ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ರಾಜಚೂಡಾಮಣಿದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ತಂತ್ರಶಿಖಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಜಯರಾಘವನಿಗೆ ರಾಜ್ಯಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಈ

ಬಿರುದು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ೧೬೩೩ರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ೩೦-೩೫ ವರ್ಷವಾದರೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೦೦ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು, ಚೆವ್ವಯ್ಯನಾಯಕನಿಗೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦ರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕಮಾಡಿ ಅವನ ಪ್ರಧಾನಿಯಾದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ೨೫ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾದರೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ೭೦-೭೫ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ನಂತರ ಇದ್ದರೆನ್ನಲಾಗುವ ಅವನ ಇತರ ಏಳು ಸಹೋದರರೂ ಸಹೋದರಿಯೂ ಜನಿಸಿದರೆಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ತೀರ ಅಸಂಭವವಾದ ಮಾತು.

ಆದುದರಿಂದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ೨೫ ವರ್ಷವಾದರೂ ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ವಿಜಯರಾಘವನ ರಾಜ್ಯಾಬಿಷೇಕದ ವೇಳೆಗೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಸುಮಾರು ೫೦ ವರ್ಷವೂ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ರಚನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ೫೦ರಿಂದ ೭೫ ವರ್ಷವೂ ವಯಸ್ಸಾಗಿರಬೇಕು. ಪಟ್ಟಕ್ಕೇರಿದಾಗ ವಿಜಯರಾಘವನು ಕೇವಲ ಬಾಲಕನೋ ಹಸಿಯ ತರುಣನೋ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಹಿತಚಿಂತಕ-ಪೋಷಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ನಿಂತು ರಾಜ್ಯಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿ ದೊರೆತನವನ್ನು ಕೊಡಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಅವನು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಹೊಗಳಿ ಪೂಜಿಸದೆ ಇದ್ದಾನೆ ; ತನ್ನ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಅಣ್ಣನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ 'ಅಚ್ಯುತವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲಪ್ರೇರಿತಸ್ಯ' ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಪ್ರಕರಣ ಸಮಾಪ್ತಿ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರಂಥಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೊಲ್ಲನ್ನೂ ಎತ್ತದೆ ಇದ್ದಾನೆ.

ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನಿಗೆ ಸೋದರಮಾವನ ಮೊಮ್ಮಗ, ಎಂದರೆ ನಾಗಾಂಬಿಕೆಯ ಸೋದರ ಮೊಮ್ಮಗ, ನಾರಾಯಣಮಖಿಯ ಮರಿಮಗ ; ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ-ನಾಗಾಂಬಿಕೆಯರಿಗೆ ಮೊಮ್ಮಗನ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ಆದುದರಿಂದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ನಂತರದ ತಲೆಮಾರಿನವನು. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸುಮಾರು ೩೦ ವರ್ಷಗಳ ಕನಿಷ್ಠ, ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಅವನ ಯೋಜನೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹರಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಶ್ರಮಪಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಎಂದು ಅವನು ಅಂಕಿತವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮುದ್ದು' ಎಂಬ ನಾಮವಿಶೇಷಣವು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೀತ್ಯಾಸ್ಪದ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹುವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದು ಚಂದ್ರರೇಖ, ಮುದ್ದುಕುಮಾರ, ಮುದ್ದುಪಳನಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳು ನಾಯಕಪ್ರಭುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೦೦ ರಿಂದ ೧೬೩೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವನು ತನ್ನ ಗೀತವೊಂದರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನ

ಏಕೋಜಿಯ ಮಗ ಶಾಹಜಿಯನ್ನು ಅಭಿನವಭೋಜನೆಂದು ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇದು ಶಾಹಜಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದು—ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ವಯಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ—ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವ. ಆದುದರಿಂದ ರಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೫-೧೭೦೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆಯೇ ಬರೆದಿದ್ದು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಗೀತವನ್ನು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಜೀವಿತದ ಕನಿಷ್ಠಮಿತಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೦೦, ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೨ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಇಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವೆಂದರೆ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥ ದೀಕ್ಷಿತ ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷಕಾಲ ವೀಣೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ರಾಗಾಂಗ ಉಪಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗಗಳ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತು, ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದನೆಂದು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನೇ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ಜೀವಿತ ಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೫-೧೮೧೭ ಎಂದು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟವೈದ್ಯನಾಥದೀಕ್ಷಿತನ ಬಳಿ ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವು ದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪರಂಪರೆಯು ವೆಂಕಟಮಖಿಯದೇ ಎಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದ ಅವನ ಪೂರ್ವಜರು ಯಾರೋ ಹೇಳಿ ಬೇರೂರಿಸಿದ್ದ ಕೇಳಿಕೆಯ ಮಾತನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿರಬೇಕು. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೆ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನಾದುದು ೧೭೪೫-೫೦ಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಇರಲಾರದು. ಅವನು ಒಂದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಪೂರೈಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೌಢನಾಗಿಯೇ ಈ ಗುರುವಿನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅವನು ಮೆರಟ್ಟೂರು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನ ಬಳಿ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಐದು ವರ್ಷಗಳನ್ನಾ ದರೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ಬಳಿಸಾರಿ ದ್ದರೆ ಅದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೫೦-೧೭೫೫ರಷ್ಟು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಹೀಗೆ ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಜೀವಿತಕಾಲದ ಅವಧಿಯು ೧೬೦೦ರಿಂದ ೧೭೫೫ರಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು, ಅನುಪಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ; ಇಲ್ಲವೆ ಅವನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ೧೬೩೦ಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆಗಲೂ ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿಯು ೧೭೬೦ರಷ್ಟಾದರೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನನ್ನು ತಂಜಾವೂರು ಪ್ರಭು ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹನ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರೇರಿಸಿದ್ದು ನಿಜವಾದರೆ ಅವನೂ ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿ (೧೭೩೯-೧೭೬೩) ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಈ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಅವನ ೨೦-೨೫ ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಂದರೂ ಇದು ೧೭೫೫-೬೦ರಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ ಮಖಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವಾದ ಸರಿಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಿತೆಂದಾದರೆ ಮಖಿಯ ಜೀವಿತದ ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿಯನ್ನು ಈ ಅವಧಿಗೆ ಏರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಗೂ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟ

ಮಖಿಗೂ ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗರಿಷ್ಠಕಾಲವು ೧೭೦೦ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ಅವನು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದುದು ಯಾವಾಗ ?

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ವಂಶೀಯರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮರಿಮಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನೂ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತ : ಅವನು ಮೇಳಕರ್ತಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವನು. ಇವನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಒಂದು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಣಲಿಯ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಮುದಲಿಯಾರನಲ್ಲಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಆಶ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದನು. ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇಡಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದು ಮುದ್ದುಕೃಷ್ಣ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ ಮುದಲಿಯಾರನನ್ನು ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಪ್ರೇರಿಸಿದನು.

ಆಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಸಂಗೀತಪರಂಪರೆಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಸೇರಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು. ಈಗ ತನುಕೀರ್ತಿ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗದ ಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಅವನು ಕೇಳಲಾಗಿ ಮುದಲಿಯಾರನು ಕೂಡಲೇ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ 'ನನು ಪರೀಕ್ಷಿಂಚನೇಲ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಅದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನೂ ರಾಗಾಂಕಿತವನ್ನೂ ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ರಚಿಸಿ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಾದ ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿಗಳಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಕೂಡಲೇ ಹಾಡಿಸಿದನು. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನೇ ರಚಿಸಿದನೆಂಬ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹರಡಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತುಷ್ಟನಾದ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಮಣಲಿಯ ಪ್ರಭು ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ (ಚಿನ್ನಯ್ಯ) ಮುದಲಿಯಾರನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಮಖಿಯ ಮೇಳಕರ್ತಯೋಜನೆಯೂ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸಾರ, ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ಬಹುಶಃ ಇವುಗಳನ್ನು ಚಿನ್ನಯ್ಯಮುದಲಿಯಾರನೂ ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು, ಎಂದು ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಂಶದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯದೀಕ್ಷಿತ. ಈತನು ಕುಂಭಕೋಣದಲ್ಲಿ ಕಂಚಿ ಕಾಮಕೋಟಿಪೀಠದ ಜಗದ್ಗುರು ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ಪೀಠಕ್ಕೆ ೬೪ನೆಯ ಪೀಠಾಧಿಪತಿಯಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೧೨ರಲ್ಲಿ ಅಭಿಷಿಕ್ತನಾಗಿ ೧೮೪೫ರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದನು. ಈತನಿಗೆ ಶ್ರೀಚಂದ್ರಶೇಖರೇಂದ್ರ ಸರಸ್ವತೀ ಸಂಯಮೀಂದ್ರನೆಂಬ ಆಶ್ರಮನಾಮವಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಈತನು ಶ್ರೀವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧನಾದ ಮಹಿಮಾಪುರುಷ : ಯೋಗ ತಂತ್ರ ಮಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಪಂಡಿತನೂ ಸಿದ್ಧನೂ ಆಗಿದ್ದನು; ಅದ್ವೈತಮತ ಪ್ರವರ್ತಕನಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಯತಿಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಂಭಕೋಣದ ಮಠಕ್ಕೆ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ ಮತ್ತು ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೂ ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೂ ಸೇರಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕಾಮಕೋಟಿಪೀಠದ ೬೫ನೆಯ ಜಗದ್ಗುರುವಾದ ಮಹಾದೇವ ಸರಸ್ವತೀ ಸಂಯಮೀಂದ್ರನು ಪೀಠಸ್ಥನಾಗಿರುವಾಗ ಕುಂಭಕೋಣದಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ೧೮೬೨ರಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಕುರಿತು ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ಶ್ರೀಶಂಕರಾಚಾರ್ಯಂ ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ರಾಮಕ್ರಿಯಾರಾಗದ ಶ್ರೀಕಾಂಚೀ ಕಾಮಕೋಟಿಪೀಠಾಭಿಷಿಕ್ತ ಶ್ರೀ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯವರ್ಯ ಎಂಬ ಅಟ್ಟತಾಳವರ್ಣವನ್ನೂ ರಚಿಸಿ ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಸುಬ್ಬುಕುಟ್ಟಿ, ತಿರುಕ್ಕಡಯೂರು ಭಾರತಿ, ಪಟ್ಟಣಂ ರಾಮುಡು ಭಾಗವತ ಮುಂತಾದ ಘನವಿದ್ವಾಂಸರು ಉಪಸ್ಥಿತರಿದ್ದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿದನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ರಚಿತವಾದ ರಾಗಾಂಗರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಿದ್ದ ಪುಸ್ತಕ ಒಂದನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನಿಗೆ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ವಂಶದವರಿಗೂ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ವಂಶದವರಿಗೂ ಆಗಾಗ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಮುದಲಿಯಾರ್, ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತ ಇವರುಗಳೂ ಮುದ್ದು ಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನ ಶಿಷ್ಯರೂ ಪ್ರಶಿಷ್ಯರೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತವಾಗಿಯೂ ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಉಳಿಸಿ ಹರಡಿದರು.

ಮಖಿಪರಂಪರೆಗೆ ಅಪವಾದಗಳು

ಆದರೆ ಮಖಿಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಮೂಹ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ವಂಶದವರು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿದರೆಂದರೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ನಂತರ ರಚಿತವಾದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಯೋಜನೆಯನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೂರು ಅಪವಾದಗಳಿವೆ : ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನ ಪ್ರಭು ತುಳಜೇಂದ್ರನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಚತುರ್ದಂಡೀಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಎತ್ತಿ

ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಭುವಾದ ಶಾಹಜಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ—ಬಹುಶಃ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ-ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಪ್ರಮುಖನೂ ಆಗಿದ್ದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಪುನಃ ಮಂಡಿಸಿದ ಈ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ತುಳಜನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿರುವುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವೀಣಾಲಕ್ಷಣದ ಕರ್ತೃವಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನೂ ಈ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅವನು ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ; ಆದರೆ ಅವನು ಇದ್ದುದು ಬಹುಶಃ ದೂರದೇಶದಲ್ಲಿ ; ಆದುದರಿಂದ ಈ ಯೋಜನೆಯ ಪರಿಚಯವು ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಅಭಿನವಭೋಜನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜಪ್ರಭುವು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೯೪-೧೮೬೮) ತನ್ನ ಶ್ರೀತತ್ತ್ವನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಆತನು ಕೊಡುವ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳು ನುಸುಳಿ ಬಂದಿವೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಆತನ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಕೋರಿ ಬಂದು, ನೆಲೆಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿರಬಹುದು.

ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳು

ಈ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಖಿಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಚಾರವು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಡೆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಮಖಿಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಇಟ್ಟ ಕನಕಾಂಬರಿ ಫೇನದ್ಯುತಿಗಾನಸಾಮವರಾಲೀ . . . . ರಸಮಂಜರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೀನು ವರ್ಣಿಸುವ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗೆಂದು ಬಳಸಿಕೊಂಡುದು ರಾಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ ಅಥವಾ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನ ವಂಶಸ್ಥರು ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅರ್ವಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಕನಕಾಂಗಿ, ರತ್ನಾಂಗಿ, ಗಾನಮೂರ್ತಿ . . . . ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸಿದರು.

ಎರಡೂ ಮತಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಈ ಹೆಸರುಗಳು ವರರುಚಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಕಟಪಯಾದಿ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಆಯಾ ಮೇಳಕರ್ತದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ, ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಬಗೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮೇಳಕರ್ತ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ (ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ

ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಕ್ಷೇಪ), ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯ (ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯ) ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು, ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃವಿನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಂ, ಅಜ್ಞಾತ ಕರ್ತೃವಿನ (ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ) ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃವಿನ (ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯ) ಮಹಾಭರತ ಚೂಡಾಮಣಿ-ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ರಚಿತವಾದುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಂಕಾಜಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿಯನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನೀ, ಕೆ. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್ಯನ ಗಾನಭಾಸ್ಕರಮು, ತಚ್ಚೂರು ಸಿಂಗ್ರಾಚಾರ್ಯ ಸಹೋದರರ ಸಂಗೀತಕಳಾನಿಧಿ, ನಾದಮುನಿಪಂಡಿತನ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರಸಾಗರಮು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯು ಏಳು ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೊಡನೆ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ೨೩ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಆಕರಸ್ಮರಣೆಯ ಸೌಜನ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಪ್ರಣೀತವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಡನೆ ಮೊದಲು ಹೇಳಿ, ಕೂಡಲೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕನಕಾಂಗಿ-ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕನಕಾಂಗಿ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳದಿದ್ದ ಬೇರೆ ಹಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಒಟ್ಟು ೨೯೪ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸುಮಾರು ೧೧೦ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯಂತೆಯೇ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನೂ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈ ಎಲ್ಲ ೩೬೬ ರಾಗಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಇವನು ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗೀತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ್ನು ತಚ್ಚೂರು ಸಿಂಗ್ರಾಚಾರ್ಯ ಸಹೋದರರು ತಮ್ಮ ಗಾನೇಂದುಶೇಖರದಲ್ಲಿ ಆಕರಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ.

ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃವಿನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಂ ಗ್ರಂಥವು ಕನಕಾಂಗಿ-ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಾದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹಲವು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೆ ಆರೋಹಣ-ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ್ದೆನ್ನಲಾಗುವ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಅದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯನೊಬ್ಬನಿಂದ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಮೇಳಾಧಿಕಾರಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ೩೪ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ವಿಕೃತಿಸ್ವರ ಪದ್ಧತಿಯ

ಬೆಂಬಿಡಿದು ಕನಕಾಂಗಿ-ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವೂ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಕನಕಾಂಗಿ-ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಹಲವು ವೇಳೆ ಆಯಾ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಗಮಕಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿಯೂ ಕನಕಾಂಗಿ-ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಪದ್ಧತಿಯ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ೩೩೪ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭೈರವಿ, ಭೂಪಾಳ, ಶ್ರೀ, ಫಲಮಂಜರಿ, ವಸಂತ, ಮಾಳವಿ, ಬಂಗಾಳ, ನಾಟ ಎಂಬ ಎಂಟು ಪುರುಷರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ಮೂರಂತೆ ಸ್ತ್ರೀರಾಗಗಳನ್ನೂ ದೂತೀ ಮತ್ತು ಪುತ್ರರಾಗಗಳನ್ನೂ, ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ೬೫ ರಾಗಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪುರುಷರಾಗಗಳಿಗೆ ವೇದ, ದ್ವೀಪ, ಜಾತಿ, ಗಾಂಧರ್ವಕಿನ್ನರಾದಿ ವಂಶ, ದೇವಮಾನವಾದಿ ಜನ್ಮ, ಗೋತ್ರ, ಋಷಿ, ದೇಹ, ಮುಖ, ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ತೋಳು, ಬಣ್ಣ, ವಸ್ತ್ರ, ಆಭರಣ, ಗಂಧ, ಪುಷ್ಪ, ಆಹಾರ, ವಾಹನ, ರಸ, ವಾರ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಲಗ್ನ, ವೃಕ್ಷ, ಅಧಿದೇವತೆ, ಆಯುಧ-ಈ ರಾಗಮೂರ್ತೀಕರಣಸಾಧನಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿವರಗಳು ಭರತ ಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ, ರಸಿಕಜನಮನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ, ಶ್ರೀತತ್ತ್ವನಿಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ ಬಗೆ

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ಈಗ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಈ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಗಣಿತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ರಾಗತ್ವಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ರಾಗಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಥಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ; ಇವನ ನಂತರ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೇಳಕರ್ತಕ್ಕೂ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೂ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಶಾಶ್ವತವೂ ಆದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ದೊರೆತುದು ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ ಹಾಗೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಂದ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವನ್ನು ಲಕ್ಷಣ-ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಮಾತೃಕೆಯೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರವೂ, ವಿವರಪೂರ್ಣವೂ, ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ಸಂಗೀತಭಾಷ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಹಲವು ರಾಗಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನೂ

ವಿನ್ಯಾಸವಿಕಾಸಗಳನ್ನೂ ಸಮ್ಯಗ್ ದರ್ಶನವನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕೆಲಸವು ಆತನ ವಂಶೀಯರಿಂದಲೂ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯರಿಂದಲೂ ಸ್ತುತ್ಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು.

ತ್ಯಾಗರಾಜನು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಭಾವದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು ನಿಃಸಂಶಯ. ಆದರೆ ಅವನು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಆತನೂ ಆತನ ಗುರುವಾದ (ಸೊಂಟಿ) ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನೂ ಮಖಿಯೋಜನೆಯ ಆಂಧ್ರಶಾಖೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದು. ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನೂ ಅವನ ತಂದೆ ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನೂ ತಂಜಾವೂರು ಶರಭೋಜಿ ಮಹಾರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದವರು. ಸ್ವತಃ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿದ್ದು ಹಲವಾರು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಾನ, ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದವರು. ತ್ಯಾಗರಾಜನು ತನ್ನ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ, ಅಜ್ಞಾತ ಕರ್ತೃವಿನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಂ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು—ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಮಖಿಯೋಜನೆಯ ಆಂಧ್ರಶಾಖೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಈ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವು ಕೆಲವು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ಆಂಧ್ರಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ ; ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಷ್ಟೆ; ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯ ತೆಲುಗು ಅನುವಾದವೊಂದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು.

ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯು ತ್ಯಾಗರಾಜನ ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಶಿಷ್ಯನೂ, ಪ್ರಥಮ ಶಿಷ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದ ಮಾನಂಬುಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನಲ್ಲಿದ್ದು ಅವನು ಅದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಇದರ ಪ್ರತಿಗಳು ಅವನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನ್ ಮತ್ತು ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್‌ರವರುಗಳ ಬಳಿಯೂ ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಪಲಮಾರ್ನೇರಿ ಸ್ವಾಮಿನಾಥಯ್ಯರ್ ಬಳಿಯೂ ಇದ್ದವು ; ತ್ಯಾಗರಾಜನು ಸ್ವಂತ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಇದೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ತ್ಯಾಗರಾಜನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಗೇ, ಆದರೆ ಅದರ ಆಂಧ್ರ ಶಾಖೆಗೆ, ಸೇರಿದವನು. ತ್ಯಾಗರಾಜನ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅವನ ಬಳಸಿದ (ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ) ಅಪರೂಪವೆನ್ನಿಸಿದ್ದ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು; ಇದರ ಅವಶೇಷಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಯು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಬಹುದು.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮೇಳಕರ್ತಯೋಜನೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತುದು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಕ ಕಾಕತಾಳೀಯದಿಂದಾಗಿ ; ಪ್ರಬಲವಾದ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು

ಪಡೆದಿದ್ದ ಅವನ ಪ್ರಭಾವವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು ; ಅವನ ವಂಶೀಯರೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವಿದಗ್ಧರಾಗಿ ಅದೇ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಾರಮಾಡುವ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದರು ; ಇವರಿಗೂ ಪ್ರಬಲವಾದ ರಾಜಾಶ್ರಯವು ದೊರೆಯಿತಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರಭಾವ ಶಾಲಿಗಳಾದ ಶಿಷ್ಯರೂ ದೊರೆತರು. ತಂಜಾವೂರಿನ ನಾಯಕಪ್ರಭುಗಳಂತೆಯೇ ಮರಾಠಾ ದೊರೆಗಳು ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರೂ ಕಲಾಪೋಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಜನಿಸಿದ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ, ಅವನ ಪ್ರಭಾವವು ಮಾಸುವುದರ ಮುನ್ನವೇ, ಕೇವಲ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಮಹಾಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ಉದಯಿಸಿದರು. ಇವರು ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಒಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಾಗಿ ಸಂತಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೂ ನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಮೇಲೂ ಮಹತ್ತರವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದರು.

ಅವರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರದ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿಯೂ ಮೋಕ್ಷೋಪಾಯ ವನ್ನಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿ, ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದರು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಪವಿತ್ರ ಪರಿಮಳವು ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವು ದೊರೆತಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೋಜನೆಗೆ ಬಲವೂ ಸ್ಥೈರ್ಯವೂ ದೀರ್ಘಾ ಯುಷ್ಯವೂ ಲಭಿಸಿದವು. ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯರು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿ ತಮ್ಮ ಗುರುಪರಂಪರೆಯ ರಚನೆಗಳ ಪ್ರಸಾರದಿಂದಲೂ ಸ್ವಂತ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯಿಂದಲೂ ಇದನ್ನು ಹರಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ದೂರವಾದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಸಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ, ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ದೊರೆಯದೆ ಹೋದವು. ಸೋಮನಾಥನ ಮೇಳಕರ್ತಯೋಜನೆಯು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮವಲ್ಲದಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆಹೋಯಿತು.

ಮೇಳರಾಗ ಮಾಲಿಕಾಪ್ರಬಂಧ

ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ರಾಗಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ರಾಗ ಮಾಲಿಕಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಏಕೈಕ ನಿದರ್ಶನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಮಾತುವು 'ಶ್ರೀಮಾನ್ ಜೋಕರಿರಾಜ್ಯ ವಿಷ್ಣುಸಮ ಚವ್ಹಾನವಂಶಜ ಭೂಪ ಮಣೀ ರಘುವರ ಸುಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷಲಬ್ಧ ತ್ರಿದಶಾಧಿಪಸಮವಿಭವ ಧಣೀ, ಶ್ರೀಸಮ ಕನಕಾಂಗೀ. ಶಿವನೃಪಪುತ್ರೀ ಪತಿವಿಲಸೇಸದರೀಂ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಖಂಡಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕನಕಾಂಗೀ ನಾಮಪದ್ಧತಿಯ ಆಯಾ ಮೇಳಕರ್ತದ ರಾಗಾಂಕಿತವು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮರಾಠೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಂಜಾವೂರಿನ ಕಟ್ಟ

ಕಡೆಯ ದೊರೆಯಾದ ಶಿವಾಜಿಯ ಅಳಿಯ ಸಖಾರಾಮನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿ ವೆಂಕಟರಾಯನು ವೆಂಕಟರಾಮನೆಂಬೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನ ನೆರವಿನಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೮೩ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದನು. ಇದನ್ನು ಲಾವಣಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯ ನಂತರವೂ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅಂಶವನ್ನು ಧ್ರುವಪದವನ್ನಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿಯಂತೆ, ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಎಂಬ ನಿರ್ದೇಶವು ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಇದರ ಧಾತುವನ್ನು ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನು ರಚಿಸಿದನು. ಇದು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ತಂಜಾವೂರು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಯಿತು.

ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನೇ ತನ್ನ ಧಾತುವಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಮಾತುವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಇದು 'ಪ್ರಣತಾರ್ತಿಹರ ಪ್ರಭೋ ಪುರಾರೇ ಪ್ರಣವ ರೂಪ ಸಂಪದೇ ಪದೇ' ಎಂಬ ಮಾತುವಿನ ಶ್ರೀರಾಗದ ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ 'ಕನಕಾಂಗ್ಯಾ ರಮಯಾ ಪೂಜಿತ ಸನಕಾದಿಪ್ರಿಯ ಕೃಪಾಲಯ' ಎಂಬ ಪ್ರಥಮಮೇಳಕರ್ತ ಖಂಡಿಕೆಯೊಡನೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಧಾತುಮಾತು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳೂ, ನಾಲ್ಕು ಚಿಟ್ಟಸ್ವರದ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳೂ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಜತಿಯೂ ಇವೆ. ಪ್ರತಿ ಮೇಳಕರ್ತಖಂಡಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಎರಡು ಪಙ್ಕ್ತಿಯ ಧಾತುಮಾತುಗಳೂ ಒಂದು ಪಙ್ಕ್ತಿಯಷ್ಟು ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವೂ ಇವೆ. ಈ ಕೃತಿಯು ರಚನೆಯಾದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದ ನಂತರ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ ಸೋದರನಾದ ರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಿವನು ಈ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಅದು ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಇಡೀ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಏಕಾಂಡತೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧವು ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಗದ್ದೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಮುಂದಿನ ರಾಗದ್ದೂ ಆಗಿದ್ದು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೋಟ–ಮುನ್ನೋಟಗಳನ್ನೂ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಈ ಕೃತಿಯು ಇಂದೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನು ತ್ಯಾಗರಾಜನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ತಿರುವಯ್ಯಾರಿನ ಅಧಿದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಪ್ರಣತಾರ್ತಿಹರಸ್ವಾಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂಬುದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಕಾಕತಾಳೀಯ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಪ್ರಣೀತವಾದ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಏಕಸಂಹಿತೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಲು ನಡೆದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಇದೆಂದರೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವೈಣಿಕ ಎಸ್. ಬಾಲಚಂದರ್ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿರುವ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಳು. ಒಂದೊಂದು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮೇಳಕರ್ತಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ ; ಹ್ರಸ್ವವಾದರೂ ತುಂಬಾ ರಸವತ್ತಾದ ರಾಗನಿರೂಪಣೆಯು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವುಗಳಿಗೆ ರೂಪದಿಗ್ದರ್ಶನವನ್ನೂ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಷಮತೆಯನ್ನೂ ಈ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಸಂಹಿತೆಯು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ; ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೇಳಕರ್ತಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯುಕ್ತಿ ವಿಷಯಕವಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು

ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಸುಮಾರು ೪೫ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿದೋಷ' ಎಂಬ ಒಂದು ವಿವಾದವು ತಲೆದೋರಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದು ಮಧುರೆಯ ಪೊನ್ನುಸ್ವಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆ. ಅವನ ಮತದಂತೆ ದ್ವಾದಶಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಅಂತಹ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿದೋಷವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ೩೨ ಮೇಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಈ ದೋಷವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಸಿಂಧುತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ; ಉಳಿದವುಗಳು ವ್ಯವಹಾರ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ.

ಪೊನ್ನುಸ್ವಾಮಿಪಿಳ್ಳೆಯು ಆರೋಪಿಸುವ ಆ ದೋಷವನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞರು ಹೇಗೆ ನಿವಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶನಿಯ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಸಂಗ್ರಹಮು ಎಂಬ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ (ಪು. ೩೪,೩೫) ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ತಾತ್ಪರ್ಯಗೊಳಿಸಬಹುದು.

ವಿವಾದಿಸ್ವರದೋಷನಿವಾರಣ ಮಾರ್ಗನಿರ್ಣಯ

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಪೂರ್ವಮೇಳ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೆರಡು ಚಕ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮೊದಲನೆಯ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಆರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಏಳನೆಯ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಆರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧರಿಷಭ-ಶುದ್ಧ ಗಾಂಧಾರಗಳಿವೆ. ಇದರಂತೆಯೇ ಹನ್ನೆರಡೂ ಚಕ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಧೈವತ-ಶುದ್ಧ ನಿಷಾದಗಳಿವೆ. ಇವು ಎರಡು ಯಮಲಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದಿಗಳು. ಈ ದೋಷವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಲೋಪ ಮಾಡಿ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಉಲ್ಲಸಿತ ಗಮಕದ ಎರಡನೆಯ ಭೇದವಾದ ದಿಗುಜಾರು ಮತ್ತು ಕುರುಳ ಗಮಕದ ಎರಡನೆಯ ಭೇದವಾದ ಒರಯಿಕ ಇವುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಉದಾ. ಅವರೋಹಣ ಸ \ ನೀ ಧ ಪ ಮ \ ಗ ರಿ ಸ

ಆರನೆಯ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಆರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಚಕ್ರದ ಆರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ರಿಷಭ-ಅಂತರಗಾಂಧಾರಗಳಿವೆ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದಿಗಳು. ಅಂತೆಯೇ ಹನ್ನೆರಡೂ ಚಕ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೊನೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿಧೈವತ-ಕಾಕಲಿನಿಷಾದಗಳಿವೆ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದಿಗಳು. ಈ ದೋಷವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿವಾರಿಸಬೇಕು : ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭ-ಧೈವತಗಳನ್ನು ತಿರುಪುಗಮಕದಲ್ಲಿ ನೊಕ್ಕುವಿನೊಡನೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಉದಾ : ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ಧ ನಿ ಸ̇

ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿರಿಷಭಧೈವತಗಳನ್ನು ಲೋಪಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲ ದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳೊಡನೆ ಗಾಂಧಾರನಿಷಾದಗಳನ್ನು ವಕ್ರಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ನಲವತ್ತು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಾದಿದೋಷಗಳನ್ನು ನಿಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಸ ಗ ರಿಮ (=ಸಗರಮ), ಸ ರಿ ಗ ರಿ ಮ (=ಸ ರ ಗ ರ ಮ), ಪ ನಿ ಧ ಸ̇ (=ಪ ನ ಧ ಸ̇), ಪ ಧ ನಿ ಧ ಸ (ಪ ಧ ನ ಧ ಸ), ಸ ಮ ರಿ ಗ ಮ (=ಸ ಮ ರು ಗು ಮ), ಪ ನಿ ಧ ನಿ ಸ̇ (=ಪ ನು ಧು ನು ಸ̇), ಪ ಧ ನಿ ಧ ಪ (= ಪ ಧ ನ ಧ ಸ), ಸ ಮ ರಿ ಗಮ (=ಸ ಮ ರು ಗು ಮ), ಪ ನಿ ಧ ನಿ ಸ (= ಪ ನುಧು ನು ಸ), ಸ̇ ನಿ ಧ ನಿ ಪ (= ಸ ನು ಧು ನು ಪ) ಎಂಬ ಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಗಮಕಪ್ರಯೋಗ ದಿಂದಾಗಿ ವಿವಾದಿದೋಷವು ನೀಗುತ್ತದೆ. (ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಲಿಪಿ ಸಂಕೇತಪದ್ಧತಿ ಯೊಡನೆ ಕಂಸಗಳ ಒಳಗೆ ತೋರಿಸಿದೆ.)

ಪೊನ್ನುಸ್ವಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆಯ ಮತವನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿ, ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವೆಂದು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾದಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸ ಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮತವು ಇಂದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ 'ವಿವಾದಿ ದೋಷಯುಕ್ತ'ಗಳೆಂದು ಮಡಿವಂತರು ದೂರಮಾಡಿದ್ದ ಮೇಳಕರ್ತಗಳೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸುತ್ತಿವೆ ; ಮಹಾನ್ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ರಚನೆಗಳೂ ಆಧುನಿಕರ ರಚನೆಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುತಿವೆ ; ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಒಂದು ಚಿಲುಮೆ ಯಂತೆ ; ಅದು ನಂತರದವರ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನಪ್ರವಾಹದಿಂದಾಗಿ ದಡತುಂಬಿ ಹರಿಯುವ ಜೀವನದಿಯಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯು ನಿರೂಪಿಸಿದ ನೂರ ಹತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಂ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ, ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರಸಾಗರಮು, ಗಾನಭಾಸ್ಕರಮು, ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಅರ್ವಾಚೀನದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಇದೇ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಸಾವಿರಗಟ್ಟಲೆಯ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೆಲ್ಲಿ ! ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ರಚಿಸಿದ ಕೇವಲ ಇನ್ನೂರರ ಸುಮಾರಿನಷ್ಟು, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು

ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ನೂರರಷ್ಟು, ತ್ಯಾಗರಾಜನು ರಚಿಸಿದ ಸುಮಾರು ಏಳುನೂರರಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಿ—ಇಂದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹತ್ತುಸಾವಿರವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಸಂಪದವೆಲ್ಲಿ !

'ನೀನು ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನೇನೋ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ ; ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವವು ಕೆಲವು ಮಾತ್ರವಷ್ಟೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ ? ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ವ್ಯರ್ಥವೇ ಸರಿ ; ಕಲ್ಪನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿದಂತಾಯಿತು' ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೆ,

'ದೇಶಗಳು ಅನಂತವಾಗಿವೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಜನಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ, ಕಿರಿಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುವ, ಕಲ್ಪಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ, ಕಲ್ಪಿತವಾದ, ನಮಗೂ ತಿಳಿಯದಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದಂತಹ ಯಾವ ದೇಶೀಯರಾಗಗಳೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮೇಳಗಳೂ ಇವೆಯೋ, ಅವುಗಳನ್ನೂ ಪಂತುವರಾಳಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮೊದಲಾದ ನಾನಾ ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು.'

ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಮುಂಚೆ ಈ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡವನು ನಾದಯಜ್ಞದೀಕ್ಷಿತ ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಅವನ ಕನಸು ಇಂದು ನನಸಾಗಿದೆ.

೧೧. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಸಾರ

ಕನ್ನಡ ದೇಶದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಬಗೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಗರು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೆಮ್ಮೆಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ, ತುಳಜನು ಬರೆದ ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವಾಗ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಯಿತು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಷ್ಟು ಈಚೆಗೆ ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಏಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು ಸಿದ್ಧ, ಸುಲಭ: ಕನ್ನಡನಾಡು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಿಗರು ಈ ಸಂಗೀತವು ಬೆಳೆಯಲು ಮಾಡಿದ ಸೇವೆ, ಮಹತ್ತು ಬೃಹತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯಸದೃಶವಾದುದು. ಆಂಧ್ರರು, ತಮಿಳರು, ಕೇರಳೀಯರು ಏನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ; ಅವರು ಮಾಡಿದುದರ ಗುಣ ಗಾತ್ರಗಳೆರಡೂ ಹಿರಿದೇ. ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆ ಒಬ್ಬರ, ಒಂದು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ, ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಸ್ವತ್ತು ಹೇಗಾದೀತು ? ಆದರೂ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಸಂವರ್ಧನಕ್ಕೆ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರಣರಾಗಿ, ಅದನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾಗಿಸಿದವರು ಕನ್ನಡಿಗರು. ಪ್ರಮೇಯ, ಪ್ರಬಂಧ, ಪ್ರಸಾರ, ಪರಿಶೋಧನೆ—ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಶ್ರಮಿಸಿ ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯ ಮಡಿಲನ್ನು ಸಿರಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ; ಈ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯು ವಿಕಾಸಪಥದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದು ಸುಳಿಯಾದಾಗ, ಸೀಳು ಹಾದಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಸಂದೇಹ ಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಸರಿಯಾದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅದರ ದಂಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಏಕೆ, ಕಣ್ಣು ಹರಿಯುವವರೆಗೂ ವಸುಂಧರೆ ಯನ್ನು ಹಸಿರಿನಿಂದ ತುಂಬಿ ಚಿನ್ನದ ಬೆಳೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮಾತು, ಅಭಿಮಾನದ ಮಾತು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆಯೆ ?

ಅಭಿಮಾನದ ಮಾತು ನಿಜ ; ದುರಭಿಮಾನವಲ್ಲ ; ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಳೆದ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹಲವು ಬಾರಿ, ಹಲವು ರೀತಿ ತೋರಿಸಲೆಳಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯ ಬಂಧನ ಸಲ್ಲದು, ಜಾತಿಯ ಜಾಡ್ಯ ಇರಬಾರದು, ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಪ್ರಾಕಾರ ಕಟ್ಟಬಾರದು ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜ ; ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಸ್ತಿ ಏನಿದೆ, ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವೇನು, ಮೌಲ್ಯವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಹೇಗೆ ? ನಿರುತ್ಸಾಹ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ, ಆಲಸಿಕೆ, ನೆರೆಯವರ ಅಬ್ಬರ

ಆಟಾಟೋಪಗಳಿಂದ ಮೆತ್ತಗಾಗುವುದು—ಇವುಗಳು ನಮಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬೇಕೇನು ? ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಏನು ಮಾಡಿದಂತಾದೀತು ? ನೆರೆಮನೆಯವರು ತಮ್ಮ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ —ಬಾಯಿದ್ದವರು ಬದುಕಿದರು ; ಅವರು ಅಬ್ಬರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮವರೇ ತುಂಬಾ ದೀನರಾಗಿ, ಭಕ್ತರಾಗಿ, ನೈಚ್ಯಾನುಸಂಧಾನನಿರತರಾಗಿ ಜೀಯ, ಹಸಾದವೆನ್ನಬೇಕೇಕೆ ? ನೆರೆಮನೆಯವರಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ ; ಅವರ ಗಳಿಕೆ, ಸಾಧನೆ, ದೊಡ್ಡದು, ನಿಜ ; ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಬಂದದ್ದೇನು ? ನಮ್ಮತನವನ್ನು ನಾವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ ; ನಾವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವೈಭವದಿಂದ, ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಬಾಳಬೇಡವೆ ; ಮುಂದಿನವರಿಗಾಗಿ ಗಳಿಸಿ, ಉಳಿಸಿ, ಇಡಬೇಡವೆ ?

ಅಭಿಮಾನದ ಸವಾಲು

ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಜನ ಪ್ರಾಕ್ಕಾಲವಿಹಾರಶೂರರು ಎಂದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಗೆಯಾಡುವುದುಂಟು. ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಜವೂ ಹೌದು. ಕೇವಲ ಗತವೈಭವದೆಡೆಗೇ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಬೆಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿ ಸ್ವಸ್ಥಮಾನಸರಾಗಿ, ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ. ಹೇಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಹೇಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಹೇಗಾಗಬಹುದು, ಹೇಗಾಗಬಲ್ಲದು, ಹೇಗಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ಅಡಿಪಾಯ ಎಂತಹುದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಈಗಿನ ಕಟ್ಟಡದ ಮೇಲೆ ಮೇಲಂತಸ್ತು ಕಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಎಂದೇ ಈ ಲೇಖನವು ಪ್ರಾಗವಲೋಕನದ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಾಭಿಮಾನಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ತಮಿಳರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶಬ್ದವನ್ನು ತೆಗೆದು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ತುಂಬಲು ಎಳಸಿದರು ; ಕರ್ಣಾಟಕ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ ; ಶುದ್ಧವಾದುದು, ಸಂಪ್ರಧಾಯನಿಷ್ಠವಾದುದು ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ವಿಶೇಷಾರ್ಥವು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿದೆ, ಎನ್ನಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು ; ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತಮಿಳಿಶೈ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡರು.

ಸಂತೋಷ ; ನಾವೂ ಈ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾದುದೇ—ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯ ಭಾವ ಬಲಿಯದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ. ಆದರೆ ತಮಿಳರು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಂಗೀತವನ್ನು, ಕನ್ನಡಿಗಸಂಗೀತವಿಭೂತಿಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆಂದೂ, ಪೂಜ್ಯವೆಂದೂ ಗೌರವಿಸಿ ಉಪಕಾರಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದವರು ಶಾಸ್ತ್ರಪಾಮರರೇನಲ್ಲ —ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿಃಸಂದೇಹವಾದ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಪರಿಣತಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸರು; ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಆಶ್ರಯ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿ ಅವರು ಹಾಗೆ ಬರೆದುದೂ

ಅಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೊರೆಯೊಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿ ಬರೆದುದರ ನಿದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಈ ಲೇಖನ. ಅಂತಹ ನಿದರ್ಶನ : 'ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ'.

ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃ

ಇದನ್ನು ಬರೆದವನು ಮರಾಠರ ಭೋಸಲೆ ವಂಶದ ತುಳಜ ; ಬರೆದುದು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ; ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ—ಹೀಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಯೆ ? ಅವನ ಮಾತು ಪ್ರಮಾಣವೆ ?

ನಿಃಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಥೂಲಾವ ಲೋಕನವು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಗತ್ಯ. ರಕ್ಕಸತಂಗಡಿಯ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಮುರಿದುಬಿದ್ದಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕನ್ನಡಿಗ ದೊರೆಗಳಾದ ನಾಯಕ ದೊರೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರದ ಸಾಮಂತರಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೩೨ರಿಂದ ೧೬೭೩ರವರೆಗೆ ಆಳಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತನಾಯಕ, ರಘುನಾಥನಾಯಕ ಮತ್ತು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕರು ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. ಇವರ ಪ್ರಧಾನಿಯೂ, ವೇದಪಾರಂಗತನೂ, ಷಟ್‌ಶಾಸ್ತ್ರ ಪಂಡಿತನೂ, ಅನೇಕ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ತಂಜಾವೂರಿನ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿದ್ದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹಾಮೇಧಾವಿಯಾದ ಪಂಡಿತ. ಅವನೂ ಅವನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನೂ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಳಹದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಪದವೆಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದನು.

ವಿಜಯರಾಘವನ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೭೩ರಲ್ಲಿ ಮುಗಿದು ಮಧುರೆಯ ಚೊಕ್ಕನಾಥ ನಾಯಕ ಭೂಪಾಲನೊಡನೆ ಆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅವನೂ ಅವನ ಮಗನಾದ ಮನ್ನಾರು ದಾಸನೂ ಮಡಿಯಲು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೭೬ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠರ ಏಕ್ಕೋಜಿಯು ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಇವನಿಗೆ ಶಾಹಜಿ, ಶರಭೋಜಿ, ತುಕ್ಕೋಜಿ ಎಂಬ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೩ರಲ್ಲಿ ಏಕ್ಕೋಜಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ಮುಗಿಯಲು ಶಾಹಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೪ರಿಂದ ೧೭೧೧ರ ವರೆಗೂ,ಆತನ ತಮ್ಮನಾದ ಶರಭೋಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೧ರಿಂದ ೧೭೨೮ರ ವರೆಗೂ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತುಕ್ಕೋಜಿ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರವುಳ್ಳ ತುಳಜನು ಮಹಾದೇವ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ರಾಜಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಶರಭೋಜಿಯ ನಂತರ ತುಳಜನು ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೨೯ರಿಂದ ೧೭೩೫ರ ವರೆಗೂ, ಅವನ ಎರಡನೆಯ ಮಗನಾದ, ಬಾವಾಜಿ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರವುಳ್ಳ

ಎಕ್ಕೋಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೫ರಿಂದ ೧೭೩೬ ರವರೆಗೂ ನಂತರದ ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ ಭೋಸಲೆಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೪೧ರಿಂದ ೧೭೬೪ರವರೆಗೂ, ಎರಡನೆಯ ತುಳಜನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೬೫ರಿಂದ ೧೭೮೭ರವರೆಗೂ, ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹನ ಮಗನಾದ ಅಮರಸಿಂಹನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೮೮ರಿಂದ ೧೭೯೯ರವರೆಗೂ, ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೦೦ರಿಂದ ೧೮೩೨ರವರೆಗೂ, ಕಡೆಯದಾಗಿ ಶಿವಾಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೩೩ರಿಂದ ೧೮೫೫ರವರೆಗೂ ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದರು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರ್ಕಾರವು ತಂಜಾವೂರಿನ ಆಡಳಿತವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ದೊರೆಯುವವರೆಗೂ ತನ್ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿತು.

ಮೊದಲನೆಯ ತುಕ್ಕೋಜಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯವರೆಗೆ ಇದ್ದ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಸುವರ್ಣಯುಗ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ರಾಜನೂ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರುಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದಲೂ ಆಂಧ್ರ, ಕೇರಳ, ಕನ್ನಡನಾಡುಗಳಿಂದಲೂ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ ತಂಜಾವೂರು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರವೂ ಸಂಗೀತಪೀಠವೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಉದಯಿಸಿ ವಿರಾಜಮಾನರಾದುದೂ ಈಗಲೇ, ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಬರೆದ ಮೊದಲನೆಯ ತುಳಜನನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು.

ತುಳಜನ ಅಣ್ಣನಾದ ಶಾಹಜಿಯೂ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನೇ ; ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತ, ತೆಲಗು, ಮರಾಠೀ, ಹಿಂದೀ ಮೊದಲಾದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಪರವೂ ಭಕ್ತಿ ಬೋಧಕವೂ ಆಗಿರುವ ಹಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು ತ್ಯಾಗೇಶ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ; ಅಲ್ಲದೆ ತಿರುವಾರೂರಿನ ಶ್ರೀತ್ಯಾಗರಾಜಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನ ತೆಲಗು ಪಲ್ಲಕ್ಕಿ ಸೇವಾಪ್ರಬಂಧವು ಉತ್ಸವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಪ್ರೌಢಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧ. ತುಳಜನ ಮಗನಾದ ಎರಡನೆಯ ಎಕ್ಕೋಜಿಯು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಕಮಲಾಂಬಾ ತ್ಯಾಗೇಶ ಪರಿಣಯ, ಶಾಕುಂತಲಾ ಮತ್ತು ಅನಸೂಯಾ ಉಪಾಖ್ಯಾನವೆಂಬ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಕಲ್ಯಾಣವೆಂಬ ಗೇಯನಾಟಕವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ ಭೋಸಲೆಯು ಸ್ವತಃ ಮೃದಂಗವಾದನ ಪಟುವಾಗಿದ್ದು ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ನವರತ್ನ ಮಾಲಿಕೆಯೆಂಬ ತಾಳರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮಗನಾದ ಅಮರ ಸಿಂಹನೂ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದು ಬಹುಮಂದಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವನ್ನಿತ್ತನು. ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯಂತೂ ಅಭಿನವ ಭೋಜರಾಜನೇ ಆಗಿದ್ದ ನೆನ್ನಬಹುದು. ನೂರಾರು ಗಾಯಕ ವಾದಕ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತನಾಗಿದ್ದ ಅವನು ಮೂವತ್ತು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಅಚ್ಚಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಭಂಡಾರವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ

ಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನೂರಾರು ಅಮೂಲ್ಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಿವೆ.

ತುಳಜನ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆ

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ತುಳಜನು ಬರೆದುದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ. ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವನಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಪಂಡಿತನೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯೂ ಇಡೀ ಭೋಸಲೆ ವಂಶದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಬಹುಮುಖವಾದವು. ಗೀತ, ವಾದನ, ನರ್ತನ, ನಾಟ್ಯ, ವೈದ್ಯ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜನೀತಿ ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವನದು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವಾದ ವೈದಗ್ಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಗೀತವಾದನನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತವನ್ನೂ, ವೈದ್ಯರಲ್ಲಿ ಧನ್ವಂತರಿ ವಿಲಾಸ, ಧನ್ವಂತರಿಸಾರನಿಧಿ ಮೊದಲಾದವನ್ನೂ ಜ್ಯೋತಿಷದಲ್ಲಿ ಇನಕುಲರಾಜ ತೇಜೋನಿಧಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಾಮೃತಗಳನ್ನೂ, ಧರ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆದಿಧರ್ಮಸಾರ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನೂ, ರಾಜನೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಧರ್ಮಸಾರಸಂಗ್ರಹವನ್ನೂ, ಮಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ರಾಮಧ್ಯಾನಪದ್ಧತಿಯೆಂಬ ಗೇಯಶ್ಲೋಕಮಾಲಿಕೆಯನ್ನೂ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಲಾಕಥಾ ಎಂಬ ಚೂರ್ಣಿಕೆಯನ್ನೂ, ಪದಗಳನ್ನೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಖ್ಯಾಲ್ ಅನ್ನೂ ತುಳಜನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಾದೇವಪಟ್ಟಣದ ಆದಿವರಾಹಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಶಿವಕಾಮಸುಂದರೀ ಪರಿಣಯವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವನು ಆಡಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಆತನದು ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆ. ಆಧುನಿಕ ವೀಣೆಯ ಆದ್ಯಾಚಾರ್ಯನಾಗಿ ಆತನು ರಚಿಸಿದ ತುಲಜೇಂದ್ರ ವೀಣೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಮೇಳ, ರಾಗಮೇಳ ಮತ್ತು ವೀಣಾಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಅವನೊಬ್ಬನೇ ವೀಣಾವಾದನ ಚತುರನಲ್ಲ. ತುಳಜನ ರಾಣಿ ಅಮ್ಮನೀಬಾಯಿಯೂ ವೀಣಾವಾದನಕುಶಲಳು.

ಹೀಗೆ ತುಳಜನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಹೇಳಬಲ್ಲವನು. ಅವನ ಮಾತಿಗೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವುಂಟು.

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಅನೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ. ತುಳಜನು ಅದನ್ನು ಸರಳ ಸುಂದರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಚಂಪೂಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಮೇಯ ಮಂಡನದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮಾಣವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತುವಿನ ವಿನ್ಯಾಸ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆದ ಕ್ರಮ. ಸ್ವತಂತ್ರ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಗಳು ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆ

ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನವೂ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವಭಾವ, ತಂತ್ರಗಳೂ ಆಗಿರುವ

ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆಯು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಹೊಂದಿ ಮುನ್ನಡೆದಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ವಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯಶುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಗಳಿಗೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅತಿ ಹಳೆಯದಾದುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸದಾದುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಗ್ಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಗುರುತು. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಸಮಂಜಸಗೊಳಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಮಾಡಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳು. ಆದರೆ ಅವು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿರ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಸಮನ್ವಯ ಭಾಗವನ್ನೂ ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಉಪಲಬ್ಧ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮತಂಗಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ನಾನ್ಯದೇವನ ಸರಸ್ವತೀ ಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ—ಈ ಮೂರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಚಾಳುಕ್ಯ ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸವು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಹಾಡುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಹೊರತು ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳ ಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಉಳಿದಿರುವುದು ಇದೊಂದೇ ಆಧಾರ. ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಆಕರಗಳಿಂದ ಜಾತಿ, ಗೀತಿ, ಪ್ರಬಂಧ, ತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅದು ಪುನರುದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯದ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣದಿಂದ ವಿಕೃತ ವಾಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸ್ವಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ನೈಜರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನ. ರಾಗಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಇಂದಿನ ಮೇಳಕರ್ತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಹೇಳುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳ ಬೇರು, ನೆರಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರವರ್ತನ–ಪರಿವರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು ; ಹಳತು, ಹೊಸತರ ನಡುವೆ ಸುವರ್ಣಸೇತುವೆ, ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ.

ಗ್ರಂಥಾದರ್ಶ ; ಉದ್ಧೃತಿ

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಯೇನೋ ಹೌದು ; ಆದರೆ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ತುಳಜನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾದರೂ ಕನ್ನಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು—ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು. ಯಾದವರ ದೊರೆ ಸಿಂಘಣದೇವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೋಶಾಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೩೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಶ್ರೀ ನಿಃಶಂಕ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಸೂರಿಯ ವಿದ್ವತ್‌ವಿಭೂತಿ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಬಹುಮುಖವಾದುದು, ಆಳವಾದುದು, ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯಮತೋಪಯೋನಿಧಿಯನ್ನು ಕಡೆದು ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಅವನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ; ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಾಚುರ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಚಾರಿತ್ರಕ ಪ್ರಯೋಜನ ಮಾತ್ರ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳು ಕಾಲದೇಶಗಳ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹವುಗಳು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ, ಸಮಗ್ರವಾದ, ಸ್ವರೂಪ ಬೋಧಕವಾದ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಸಮೀಚೀನವೂ ಸುಸಂಬದ್ಧವೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಆದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಹಾಭಾರತವು ಹೇಗೋ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಹಾಗೆ : 'ಯದಿಹಾಸ್ತಿ ತದನ್ಯತ್ರ ; ಯನ್ನೇಹಾಸ್ತಿ ತನ್ನ ಕ್ವಚಿತ್.'

ಆದುದರಿಂದ ವಿಷಯ, ವಿವರ, ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳಿಗಾಗಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಗತ್ಯಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದವರು ಹಲವರು ; ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕವರು ಅನೇಕರು. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯದೊಡನೆ ವಿರೋಧವಿದೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿನ ಕೆಲವಂಶಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತೇವೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಂಟು. ಅವರೂ ಸಹ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲೇಬೇಕಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡಿಗ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ

ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕಾಶ್ಮೀರಿ, ಕನ್ನಡಿಗನಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಅರಿಯದೆ ಅಥವಾ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಆಗಾಗ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಅವನ ಪಿತಾಮಹನು ಕಾಶ್ಮೀರದಿಂದ ವಲಸೆಬಂದು ದೇವಗಿರಿಯ ದೊರೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಪಡೆದಿದ್ದು ನಿಜ ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ ವಂಶವು ಕಾಶ್ಮೀರದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದಿರುವುದೂ ನಿಜ ; ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಅವನು ಕಾಶ್ಮೀರಿ ಆಗಿಬಿಡುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಜನ ಇವರು; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ತಂದೆಯ ಹೆಸರು ಸೋಢಲವೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣವಾದ ಸೊಡ್ಡಳ ;

ಅವನ ಹೆಸರೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣವಾದ ಚಾಂಗದೇವ ಎಂದಿರಬಹುದು; ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಬೆಳೆದುದು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ; ಅವನು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದುದು, ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದುದು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡಿಗ ದೊರೆಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ. ದೇವಗಿರಿಯ ಯಾದವರನ್ನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವರಿಗೆ ದತ್ತುಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಈಚೆಗೆ ಬಹುವಾಗಿ ನಡೆದರೂ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಅವರು ಕನ್ನಡಿಗರೇ ಆಗಿ ಉಳಿದರು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಾದರೂ ತನ್ನ ಸುಮಾರು ಐದು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೊಬ್ಬನನ್ನು ಉಳಿದು ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಾಶ್ಮೀರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನನ್ನಾಗಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟ ತೌತನನ್ನೇ ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ ತತ್ತ್ವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಾಗಲಿ ಮತ್ತೊಂದಾಗಲಿ ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಕಾಶ್ಮೀರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಯಾವ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯ, ಪ್ರಮೇಯ, ಪರಿಭಾಷೆ, ಶಬ್ದಗಳನ್ನೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನೆ ಮಾತು ಏನಾಗಿತ್ತೋ ತಿಳಿಯದು; ಆದರೆ ಅವನು ಕನ್ನಡಿಗ ಎಂಬುದಂತೂ ಸಂದೇಹಾತೀತ.

ತುಳಜನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಕ್ಕೆ ಆಧಾರ, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವೈಣಿಕರೂ ಇರುವ ಸಂಗೀತ ಸದಸ್ಸನ್ನು ನೋಡಿದ ಅವನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಯಿತಲ್ಲ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವೇ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ ಲೋಕೋಪಕಾರಕವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಬಲ್ಲ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು, ಎಂಬ ಬುದ್ಧಿ ಹುಟ್ಟಿತು :

> ಸಂಗೀತಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗೇ ಸದಸಿ ಪಟುಧಿಯೋ ವೈಣಿಕಾನ್ ವೀಕ್ಷ್ಯ ಧೀರ-
> ಸ್ತಲ್ಲಕ್ಷ್ಮಾನುರೂಪಂ ಕಥಮಪಿ ನ ಸಮಾಲಕ್ಷ್ಯತೇ ಲಕ್ಷ್ಯಜಾತಮ್ ।
> ಇತ್ಯುಕ್ತ್ವಾ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಪ್ರಭೃತಿಸಂಮತಿಭಿರ್ನಿಮಿತಂ ಗ್ರಂಥಜಾಲಮ್
> ದೃಷ್ಟ್ವಾ ಲೋಕೋಪಕೃತ್ಯೈ ಸ್ಫುಟತರವಿಷಯಂ ಗ್ರಂಥಮೇತಂ ವಿಧತ್ತೇ ॥
> (ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಂ ೧.೧೯ ಪುಟ ೩)

ಹೀಗೆ ಅವನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಗ್ರಂಥಜಾಲವು ವಿಸ್ತಾರವಾದುದಾದರೂ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವೊಂದನ್ನೇ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅನನ್ಯ ವಿಶ್ವಾಸ, ಭಕ್ತಿ, ಗೌರವ; ಇದು ಅವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಉದ್ಧೃತಿಯ ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಲಂಬನದಿಂದ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗೌರವವು ಹೆಚ್ಚಿತೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದೇ ಪ್ರಮೇಯಮಂಡನದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷಯನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವನ್ನೇ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಂಥರಚನೆಗೆ

ಮತ್ತು ವಿಷಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಅವನು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವು ಸ್ವರಗತ, ರಾಗ ವಿವೇಕ, ಪ್ರಕೀರ್ಣಕ, ಪ್ರಬಂಧ, ತಾಳ, ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ನರ್ತನವೆಂಬ ಏಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ವರಗತಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪದಾರ್ಥಸಂಗ್ರಹ, ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿ, ನಾದಶ್ರುತಿಸ್ವರಜಾತಿಕುಲದೈವತರ್ಷಿಚ್ಛಂದೋರಸ, ಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನಾ ಕ್ರಮತಾನ, ಸಾಧಾರಣ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಗೀತಿ ಎಂಟು ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಹದಿನೈದು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪದಾರ್ಥಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ತುಳಜನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ನಾದ, ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಐದು ಪ್ರಕರಣಗಳು ಹೆಸರು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿವೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಈ ಭಾಗವು ರತ್ನಾಕರದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ರಾಗ ವಿವೇಕಾಧ್ಯಾಯವನ್ನು ತುಳಜನು ಮೇಲ ಮತ್ತು ರಾಗ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉಳಿದ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಿಭಾಗನಾಮಗಳು ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ, ಪ್ರಬಂಧ, ತಾಳ, ಪ್ರಕೀರ್ಣ, ಮತ್ತು ನೃತ್ತ—ಹೀಗೆ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಿಂದ ಭಿನ್ನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ರತ್ನಾಕರಕಾರನು ಏಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಗತಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿರುವುದರ ಬದಲು ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿ ಹದಿನೈದು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ತುಳಜನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಅಷ್ಟೆ.

ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹಗ್ರಂಥವೆಂದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಿಗೂ ಅದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಅಪರೂಪವಾದ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಎಲ್ಲೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ತುಳಜನು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತು ಆಕರಗಳಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಕೆಲವು ಅಪರೂಪ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತನ್ನದೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಳು ಅನ್ಯೋಪಜೀವಿತವಾದ ಉದ್ಧೃತಿಗಳು—ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಆಕರದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತಹವುಗಳು. ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪುನರುದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹದಿಮೂರು ಆಕರಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರಿಂದ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಒಟ್ಟು ಆಕರಸ್ಮರಣೆ ತೊಂಬತ್ತು ಸಲವಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸ್ಮರಣೆ ಐವತ್ತನಾಲ್ಕು ಸಲ. ಇದು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಎಣಿಸಿದುದು. ಇದು ದೊರೆತಿರು

ವುದು ಅಸಮಗ್ರವಾಗಿಯಾದರೂ ಇದರ ಮಾತೃಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಆರೇ ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳ ಅವಲಂಬನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಎರಡು ಕನ್ನಡಿಗರವು ; ಇವುಗಳಿಂದ ಉದ್ಧೃತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗದ್ದು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತು ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲದವು ಹದಿನಾರು. ಎಂದಾಯಿತಷ್ಟೇ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಹದಿನೈದೂ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಸ್ಮೃತವಾದವು ಅಥವಾ ಅನ್ಯೋಪಜೀವಿತಗಳು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲಾದರೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಉದ್ಧೃತಿಯಿರುವುದು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದ ಹದಿನೆಂಟು ಬಾರಿಯೂ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಿಂದ ಪುನರು ದ್ಧೃತಿಯೇ. ಈ ಹದಿನಾರು ಆಕರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಂದಿ, ಭರತ, ಕೋಹಲ, ತುಂಬುರು, ನಾರದ, ಧನಂಜಯ, ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ, ವಿಶ್ವಾವಸು, ವೇಣ, ಸ್ವಾತಿಗಳು ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾಗಿದ್ದು ಅವರು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಗರ್ಭೋಪನಿಷತ್ತು ಮತ್ತು ಸೌಭಾಗ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀಕಲ್ಪಗಳೂ ಸಹ. ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ತುಳಜನು ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನೇ ಒಂದು ಸಲ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಇನ್ನುಳಿದ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಾಂತರವು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣವೇ ಆಗಿದೆ —ಇದಾದರೂ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಿಂದ ಪುನರುದ್ಧೃತವಾದುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕೋಹಲ, ವಿಶ್ವಾವಸು, ವೇಣ ಮತ್ತು ತುಂಬರುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶ್ರುತಿಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನೆನೆದರೂ, ಅವು ಮತಂಗಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ ಉದ್ಧೃತವಾದವುಗಳೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ನಂದಿ, ನಾರದ, ಸ್ವಾತಿ, ತುಂಬುರುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವ ವಾದ್ಯಪ್ರಕರಣದ ಶ್ಲೋಕಾರ್ಧವಾದರೂ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಿಂದ ಬಂದುದೇ. ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಬರುವ ಗ್ರಂಥಾಂತರವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಂಥಾಂತರವಲ್ಲ—ಹಿಂದೆ ಆಗ ತಾನೇ ಹೇಳಿದ ವಿಠಲೀಯದ ಭಾಗ. ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವೇ ಕೇವಲ ಮೂರು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ನಂತರ ಮುಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ ; ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ಇದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ವಾದ್ಯಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಂದಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳುವ ಶ್ಲೋಕಾರ್ಧವಾದರೂ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹುದೇ.

ಧನಂಜಯನ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳುವ ಶ್ಲೋಕಾರ್ಧವು ಎಲ್ಲಿಯದೆಂದು ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಶ್ಲೋಕಾರ್ಧದ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಭಾಗವು ರತ್ನಾಕರದ ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ಇರುವಂತಹುದು ; ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೋ ಅಥವಾ ಮುದ್ರಿತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಪತಿತವೋ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂದೇಹ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯದಾಗಿ ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯನಿಂದ ಬಂದ ಎರಡು ಉದ್ಧೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರತ್ನಾಕರದ್ದು ; ಇನ್ನೊಂದು ಸರ್ವತ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ 'ವೀಣಾವಾದನತತ್ತ್ವಜ್ಞ'—ಇತ್ಯಾದಿ ಆಗಿದ್ದು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯಸ್ಮೃತಿಯ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಯತಿಧರ್ಮ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಉಪೋ

ದ್ಧೃತಿಯಾಗಿಯೋ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಇನ್ನು ಸೂತಸಂಹಿತಾ ಭಾಗವನ್ನಾದರೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ (ಮಾಧವಮಂತ್ರಿಯ ?) ಸೂತಸಂಹಿತಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಹೀಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಂತಹ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರದು ಅಲ್ಲ ಅಥವಾ ಇರಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಭಾಗವು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳು ಅಷ್ಟೆ ; ಉಳಿದವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡಿಗರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನೇ ಅದು ಪುನಃ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಬೇರೆಯವರ ಈ ಉದ್ಧೃತಿಗಳಾದರೂ ಏನು ಹೇಳುತ್ತವೆಂದು ನೋಡೋಣ : ಶ್ರುತಿಗಳು ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ವಿಧ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮತಂಗಮುನಿಯು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೋಹಲ, ತುಂಬುರು, ವೇಣ, ವಿಶ್ವಾವಸುಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತುಳಜನು ಮತಂಗನಿಂದಲೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗಳು ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ವಿಧ, ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತಾರು ವಿಧ ಅಥವ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಎಂಬ ಪಕ್ಷಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತುಂಬುರುವು ವಾತ, ಪಿತ್ತ, ಕಫ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿಪಾತವೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಶರೀರಧರ್ಮಗಳಿಂದಾಗಿ ಧ್ವನಿಯು ನಾಲ್ಕುಬಗೆಯೆಂದೂ ಆದುದರಿಂದ ಶ್ರುತಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೇಣನು ಎರಡು, ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳುಳ್ಳ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಶ್ರುತಿಗಳು ಒಂಬತ್ತು ಬಗೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಿಶ್ವಾವಸುವು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ವರಗತ, ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದು ಅಗೋಚರವಾದ ಅಂತರಗತ ಎಂದು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿ ತುಳಜನು ಮೂರು ಶ್ಲೋಕಾರ್ಧಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವೀಣಾವಾದನ ತತ್ತ್ವವನ್ನೂ,ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳನ್ನೂ, ತಾಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಮೋಕ್ಷವು ಪ್ರಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೊದಲನೆಯದು ; ಇದು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ ಸ್ಮೃತಿಯ ಭಾಗವೂ ಮತ್ತೆರಡು ಇದೇ ಅರ್ಥದ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ಪುನರುದ್ಧೃತಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಸೌಭಾಗ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀಕಲ್ಪವು ಲಲಿತಾ ಮಹಾತ್ಮ್ಯವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಾ ಭಟ್ಟಾರಿಕೆಯು ನಾದಬ್ರಹ್ಮರೂಪಿಣೀ ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪುನಃ ಸೂತಸಂಹಿತೆಯ ಪ್ರಣವಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು (ಮಾಧವ ಮಂತ್ರಿಯು?) ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಪುನಃ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಗರ್ಭೋಪನಿಷತ್ತು ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯದೇಹವು ಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರರೀತ್ಯಾ ಹತ್ತು ನಾಡೀಚಕ್ರಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ಆಗಿದೆ. ಎಂಬುದನ್ನೂ ಜೀವನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧವಾಗಿ ಧ್ಯಾನಮಗ್ನನಾಗಿರುವಾಗ ದೇಹಧಾರಣೆಮಾಡಿದರೆ ಆಗುವ ಫಲಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದೆ.

ಗ್ರಂಥಾಂತರವು ವಸ್ತುತಃ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವೇ ಆಗಿದ್ದು ಸೂಡಾದಿ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಪ್ರತಿಮಂಠ ನಿಃಸಾರುಕಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ತುಂಬುರು, ನಾರದ, ನಂದಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಿಗಳು, ಶಂಭುವು ದಕ್ಷ

ಯಜ್ಞಧ್ವಂಸದಿಂದಾಗಿ ಉದ್ವೇಗಗೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸಲು ವಾದ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ ಸಮಸ್ತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು ಎಂದು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಹೇಳುವುದನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುನಃ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ವೀಣೆಯು ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಶುಹತ್ಯೆಗಳಂತಹ ಘೋರ ಪಾತಕಗಳನ್ನೂ ಹೋಗಲಾಡಿಸುವಂತಹದು ಎಂಬ ಧನಂಜಯನ ಮಾತು ಎಲ್ಲಿಯದೋ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನಂದಿಯು ಕೋಣ, ಸಂಭ್ರಾಂತ, ವಿಷಮ ಮತ್ತು ಅರ್ಧಸಮ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಿವಿಧ ಹಸ್ತಪಾಟಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂಬ ಸಂಗೀತರತ್ನಾ ಕರೋಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುನಃ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶ್ರುತಿವಿಷಯಕವಾದ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವೆಲ್ಲವೂ ಕೇವಲ ಅನುಷಂಗೀಕವೂ, ಅಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿವೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಉದ್ಧೃತಿಗಳಾದರೂ ಕನ್ನಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ ಬಂದವುಗಳೇ.

ಕನ್ನಡಿಗರು ಆಧಾರ

ಇನ್ನು, ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ರಚನೆಗಾಗಿ ತುಳಜೇಂದ್ರನು ಯಾವ ಯಾವ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು : ಅವನಿಗೆ ಆಧಾರ ಭೂತರಾದ ಕನ್ನಡಿಗರು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇವರು : ಮತಂಗಮುನಿ, ಕೀರ್ತಿಧರ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಗೋಪಾಲನಾಯಕ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ವ್ಯಾಸರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ತಾನಪ್ಪ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಮತಂಗಮುನಿಯು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆನ್ನಲು ಏನು ಕಾರಣ ? ಅವನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ದೊರೆತಿರುವುದು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ; ಅವನು ಋಷ್ಯಮೂಕ ಪರ್ವತದಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಪ್ರಬಲ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಋಷ್ಯಮೂಕ ಪರ್ವತವಿರುವುದು ಹಂಪಿಯ ಬಳಿ. ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ, ದ್ರಾವಿಡ, ಶಬರ, ಪುಳಿಂದರೇ ಮೊದಲಾದ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗವಸ್ತುವು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನುವಾಗ ಕರ್ಣಾಟಕವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸದೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ತನಗಿರುವ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ನಲವತ್ತೈದು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಕನ್ನಡಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಅವನು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವರ್ಣಿಸುವುದಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಕಂದ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ; ಇದು ತಾನಿದ್ದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಅವನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮತಂಗನು ಬೇರೆ ನಾಡಿನವನು ಎಂದು ಹೇಳಲು ವಿಶ್ವಸನೀಯವಾದ ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುವವರೆಗೂ (ಇದರ ನೆರಳೂ ಸಹ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಂಡುದಿಲ್ಲ ; ಬೇರೆಯವರು ಮತಂಗನನ್ನು ತಮ್ಮವರೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ.) ಅವನು ಕನ್ನಡನಾಡಿನವನೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲು ಅಡ್ಡಿಯೇನೂ ಕಾಣದು.

ಇನ್ನು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ ಕೀರ್ತಿಧರನು

ಭರತಭಾಷ್ಯಕಾರನಾದ ನಾನ್ಯದೇವನ ತಮ್ಮ. ನಾನ್ಯದೇವನು ಕನ್ನಡಿಗ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ; ಆದುದರಿಂದ ಕೀರ್ತಿಧರನೂ ಕನ್ನಡಿಗನೇ. ಕೊಳಲಿನ ಬಗ್ಗೆ ಮತಾಂತರವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಕೀರ್ತಿಧರನನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವುದನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತವೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತಂಗಮುನಿಯಿಂದ ತುಳಜನು ಬಳಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದರೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾದ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ ಮತ್ತು ಜಾಯಸೇನನ ನೃತ್ತರತ್ನಾವಳಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅನ್ಯೋಪಜೀವಿತಗಳೇ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವು ಆಕರವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಬರೆದ ಚಾಳುಕ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಸರ್ವತ್ರ ಹರಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾವಲಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಪಶ್ಚಿಮ ಚಾಳುಕ್ಯರ ವೇತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ದೊರೆ. ಅವನೂ ಕನ್ನಡಿಗನೇ. ಇನ್ನು ಉಳಿದ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಗ್ರಂಥಕಾರರಲ್ಲಿ ಇತರರು ಕನ್ನಡಿಗರೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತುಳಜನು ಗೋಪಾಲನಾಯಕ ಮತ್ತು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾಸರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸರನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಪ್ರಮೇಯಗಳ ಸಾರಭೂತವಾದ ಆಶ್ರಯವೆಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ.

ಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿ

ಆದುದರಿಂದ, ರಾಗವಿವೇಕವೊಂದರ ಹೊರತು ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳಿಗೂ ತುಕ್ಕೋಜಿಯು ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಎನ್ನುವುದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ರಾಗವಿವೇಕದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ವಿಧಿರೂಪದ ನಿಯಮಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನೇ. ತತ್ಸಾಮಯಿಕವೂ ತತ್ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವೂ ಆದ ರಾಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಾಗಿ ತುಳಜನು ಕನ್ನಡಿಗರಿಂದ ಬಳಸುವ ಅನ್ಯೋಪಜೀವಿತ ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತವು ಮತಂಗನಿಂದ ಆರು ಬಾರಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ : ಸ್ವರದ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವಾದ ಶ್ರುತಿಯು ಅಭಿನ್ನವೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವೂ ಆಗಿದೆ ; ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಸ್ವರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ; ಸಂಗೀತದ ಏಳು ಸ್ವರಗಳು ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಏಕೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು ; ರಾಗಗಳ ನಿರುಕ್ತಿ ಎಂತಹುದು ; ವಾದ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಭೇದವೆಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ

ಉದ್ಧೃತಿ ಜಾಯಸೇನನದು. ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ದೊರೆಯದ ನೃತ್ತಾಧ್ಯಾಯವೂ ಇತ್ತೆಂಬ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ದೇಶೀ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ರಂಧ್ರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಧರನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ ; ಇದನ್ನೇ ತುಳಜನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಶಿವ-ಶಕ್ತಿಯರ ಸಮಾಗಮದಿಂದ ರಾಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವೆಂದು ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನ ಸದ್ಯೋಜಾತಮುಖದಿಂದ ಶ್ರೀರಾಗವೂ ವಾಮದೇವದಿಂದ ವಸಂತವೂ, ಅಘೋರದಿಂದ ಭೈರವೂ, ತತ್ಪುರುಷದಿದ ಪಂಚಮವೂ ಈಶಾನದಿಂದ ಮೇಘವೂ ನಾಟ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವು ; ಗಿರಿಜೆಯ ಮುಖದಿಂದ ನರನಾರಾಯಣವು ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಾಗದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ತುಳಜನು ಸೋಮೇಶ್ವರನನ್ನು ಹೀಗೆ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ರಾಗರಾಗಿಣೀ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಹೇಳುವಂತಹದು. ಇದು ಉಪಲಬ್ಧ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಚತುರದಾಮೋದರನ ಸಂಗೀತದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಭಾವವು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಬೇರೆ ಆಕರದಿಂದಲೋ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಿಂದಲೋ ಈ ಉದ್ಧೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಅಂತೂ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ ಕರ್ತೃವು ಈ ಸೋಮೇಶ್ವರನಲ್ಲವೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಂತರ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನನ್ನು ಕುರಿತ ಉದ್ಧೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷನೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಸರಸ್ವತಿಯ ಸಮಷ್ಟಿ ಸಂದರ್ಶನವನ್ನು ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರೋವಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿದವನೂ ಆಗಿದ್ದವನು. ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗತಾಳಗಳಿಂದಾದ ಭ್ರಮರಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಮಹಾನುಭಾವ, ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಒಮ್ಮೆ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿ ಪಡೆದಿದ್ದವನು, ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ದಂಡೀ(ಸ್ತಂಭ)ಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚತುರ್ದಂಡೀಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಪುರುಷ ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಗೋಪಾಲನಾಯಕನನ್ನು ಎರಡು ಬಾರಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡನೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಯನ್ನು ತುಳಜನು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತ ಸೂರ್ಯೋದಯಕಾರ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಕವಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ. ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವನು ತುಳಜ. ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞರಾದ ನನ್ನ ಪರಮಗುರು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತನ್ನೂ ತುಳಜನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಣವಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುವ ನಾದವು ಆಹತ, ಅನಾಹತ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸೂತಸಂಹಿತಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಹೆಸರನ್ನು ತುಳಜನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದವರು ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯರು ; ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯರೇ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರು ಎಂಬ ಪಂಡಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಂಟಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವವರಿಗೆ ತುಳಜನ ಈ ಮಾತು ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದ ತುಳಜನು, ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಾರ(ವೆಂಬ ಅನುಪಲಬ್ಧಗ್ರಂಥ)ದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುವ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಚಿಂತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ನಂತರದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪಕ್ಷವೇ ಸರಿ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ, ಮತಂಗನು ಹೇಳುವ ಸ್ವರನಾಮ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಬಾರಿ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಚ್ಯುತಪಂಚಮಮಧ್ಯಮವೆಂದೂ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜ ಚ್ಯುತಮಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷಾದಗಾಂಧಾರಗಳ ವ್ಯವಹಾರವಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎನ್ನಲು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನನ್ನು ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಕಾರನೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇವಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತ ಕನ್ನಡಿಗರ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ. ಇವರು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು, ಬೌದ್ಧಿಕಶಿಸ್ತು, ಏರ್ಪಾಟು ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ಸಂಗೀತದ ಜೀವದುಸಿರಾದುವು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಇವರನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ಸಂಗತಿಯ ಅರಿವನ್ನು ತುಳಜನು ತೋರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಂದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಹೊರಟರೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಪ್ರಮೇಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಮಗ್ರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ಬರೆಯಬೇಕಾದೀತು.

ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರ

ಒಟ್ಟು ತೊಂಬತ್ತು ಸಲದ ನಾಮಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವನ್ನೂ ತುಳಜನು ಮೂವತ್ತು ಸಲ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಉದ್ಧೃತಿ ; ಮುಂದಿನ ಐದು ಪ್ರಕರಣಗಳಾದ ಗ್ರಾಮ ಮೂರ್ಛನಾತಾನ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ಸಾಧಾರಣ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಗೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧೃತಿ ; ಮೇಲ ಮತ್ತು ರಾಗವಿವೇಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಭಾವವು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧೃತಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತುಳಜನು

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಮುಂದೆ ಒಮ್ಮೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ಬರೆದುದು ಅದರ ಸ್ವರಗತ ಮತ್ತು ನೃತ್ತ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಪ್ರಭಾವವು ಬಹುವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದಮೇಲೆ ಅದರ ಉಪಕಾರದ ಮೊತ್ತ ವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನನ್ನು ತುಳಜನು ಏಳುಬಾರಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ : ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮವು ನಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೊಂದೇ ನಿಂತಿತ್ತು ; ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ಸ್ವರಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಂದು ಮುಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತವೆ ; ಸಾರಂಗ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಾಂಧಾರವೇ ಊರ್ಧ್ವಗಾಂಧಾರವೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ; ಸೂಡಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾದ ಮಂಠ, ಪ್ರತಿ ಮಂಠ, ನಿಃಸಾರುಕ, ಏಕತಾಲೀಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು; ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ವಿರೋಧ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದ ಕ್ಕಾಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತುಳಜನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯನೂ, ಪ್ರಮಾಣಭೂತನೂ ಆಗಿ ದ್ದಾನೆ—ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿ ಅನುಭವಶಾಲಿ. ಎಂದೇ ಸೂಳಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಸಮಂಜಸ ಗೊಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ವಿಠಲನೊಬ್ಬನನ್ನೇ ಅವನು ಆಧರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ತುಳಜನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಲ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳೇ. ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞನಾದ ತಾನು ನಾಲ್ಕು ದಂಡೀಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಲು ಸ್ವಂತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನೆಂದೂ, ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂದೂ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳು ವುದನ್ನು ತುಳಜನು ಪುನಃ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ವೊಂದೇ ಉಳಿದಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಉಪಯೋಗ ಬರುತ್ತದೆ; ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹೆಸರುಗಳ ಬದಲು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉದ್ಧೃತಿಯುಂಟು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಿದ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡರೂ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ಮೇಳ ಗಳನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಯದಾಗಿ ವೀಣಾಮೇಳದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ವೆಂಕಟಮಖಿ ಪ್ರಣೀತ ಶುದ್ಧಮೇಲವೀಣೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮೇಲವೀಣೆಗಳನ್ನು ತುಳಜನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನದೇ ರಚನೆಯಾದ ತುಳಜೇಂದ್ರಮೇಲವೀಣೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಮೇಳ, ವೀಣಾಮೇಳ ಮತ್ತು ರಾಗ ಮೇಳಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಮಗ್ರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರುಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಕ್ಕೆ

ಗೌರವವನ್ನೂ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನೂ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಯಸಾಮಗ್ರಿ

ರಾಗವಿವೇಕ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರಿಂದಲೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದಲೂ ವಿಪುಲವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ತೊಡಗುವುದು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಸ್ವರಗತಿ, ಖಂಡಿಕ, ಆಲಪ್ತಿ, ಆಯಿತ್ತ, ಕರಣ, ಮುಕ್ತಾಯಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ, ಕಟಕ, ಠಾಯಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುಗಳ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವ ಆಭೋಗಾದಿಗಳನ್ನೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪಗಳೆಂಬ ಚತುರ್ದಂಡಿಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪದ, ದರು, ಸುಳಾದಿ, ಶ್ಲೋಕವರ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಒಟ್ಟು ೩೧೭ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ೬೬ ಗೀತಗಳೂ, ೧೬ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ, ೮೩ ಠಾಯಗಳೂ, ೩೨ತಾನಗಳೂ, ೯ ಸ್ವರಗತಿಗಳೂ, ೨೧ ಸೂಳಾದಿಗಳೂ, ೨ ಸ್ವರಖಂಡಗಳೂ, ೧೩ ಆಲಾಪಗಳೂ, ೪ ಕಟಕಗಳೂ, ೨ ದರುಗಳೂ, ೭ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ೧ ಸ್ಥಾಯಿ, ೧ ಮುಕ್ತಾಯಿ, ೨ ಸಂಚಾರಿ, ೧ ತಾನೀಕರಣ, ೧ ನಾಮಾವಲಿ, ೧ ಧ್ರುವ, ೩೮ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ೧೬ ಆಯಿತ್ತ, ೬ ರಾಗವರ್ಧನೀ, ೨ ನ್ಯಾಸ— ಇವುಗಳೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪೂಜ್ಯಭಾವದಿಂದ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಸ್ಮರಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಅವನು ಸನ್ಮಾನಿಸುವುದು ವ್ಯಾಸರಾಯ ಮತ್ತು ಪುರಂದರದಾಸ, ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೇ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸುಳಾದಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಸರಾಯರ ಒಂದು ಸುದರ್ಶನ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೂ ಅವನು ಸ್ವರಲಿಪಿಯೊಡನೆ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಇವರುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳಿ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲಿನ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹದಿನೈದು ಇಪ್ಪತ್ತನ್ನು ಕನ್ನಡದವೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅಡಿಗಡಿಗೂ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ, ಕನ್ನಡಿಗರ, ಕರ್ಣಾಟಕದ ಅವಲಂಬನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಎಂದೇ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥವಾದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಂಗೀತಸಾರವೇ ಇದೆ, ಎಂದು ಹೇಳುವುದು.

೧೨. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಯಾವುವು ? ಅವುಗಳ ರಚನೆಯೇನು, ಇತಿಹಾಸವೇನು ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಮೇಲು. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಸಂಗೀತ ನಮ್ಮದು ; ಈ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ನಮ್ಮವರು. ನಮ್ಮದರ, ನಮ್ಮವರ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಡವೆ ? ಅಲ್ಲದೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅದರ ಸೊಗಸೆ ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳುತ್ತದೆ, ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭೂತಿಗೆ ರಾಜಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

'ಸಂಗೀತದ ಗಂಧವೇ ನನಗಿಲ್ಲ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ನನಗೆ ಏನೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ನನಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಇಷ್ಟ' ಎಂದು ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಹೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲವೆ ?

'ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ "ಅರ್ಥ"ವಾಗಬೇಕಾದುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ ; ಅದು ಅನುಭವೈಕ ವೇದ್ಯವಾದುದು; ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರವಣ ಒಂದೇ ಸಾಕು, ಮನನ, ನಿದಿಧ್ಯಾಸಗಳ ಹಂಗು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಉಂಟು.

'ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಿನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಗಂಧರ್ವಾಂಶ ಇರಬೇಕು. ಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವಜನ್ಮಸಂಸ್ಕಾರ ಇರಬೇಕು' ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ಹೆದರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಂಜಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಾದರೆ ರಸಾನುಭೂತಿಯ ಗುಣಗಾತ್ರಗಳು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತವೆ. ರಸಾನುಭೂತಿಯು ಬುದ್ಧಿಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯ ಆಚೆ ಇದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡೇ ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ರಸಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಇದೆ ; ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ಕಾಡುಮನುಷ್ಯರೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವ ರೀತಿಗೂ ನಾಗರಿಕ ರಸಿಕನು ಕೇಳುವ ರೀತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ, ಬೇರೆ ಕಲೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಅವರಲ್ಲಿನ ರಸಾನುಭೂತಿಯು ಒಂದು ಸಾಧನ, ಮಾರ್ಗ. ಅದೇ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ, ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಇಂತಹ ರಸಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನಸಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಕಳೆ, ಕಸ, ಕೊಚ್ಚೆ—ಇವೆಲ್ಲ ನೀಗುತ್ತವೆ. ಅದು ನಿರ್ಮಲವಾಗಿ ಸದ್ರುಚಿ ಸೇರುತ್ತದೆ ; ಅದರಿಂದ

ಆರೋಗ್ಯ, ಬಲ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕಾರ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇದರ ಫಲವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶ್ರವಣವು ಬೇಕು ; ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಅದೊಂದೇ ಸಾಲದು. ಒಂದು ಕಿವಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಿವಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವವರ ಮಾತು ಬೇಡ. ಅಂತಹವರಿಗೆ ಎರಡು ಕಿವಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಂತಹದು ಏನೂ ಇಲ್ಲವೇನೋ, ಪಾಪ ! ಅಲ್ಲದೆ, ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷದ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ಕಡಲೇಕಾಯಿ ಬೇಡಿ ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತರಾಗುವ ಜನದ ಮಾತೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಡ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ—ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ—ತಮ್ಮ ಆಳ, ಅಗಲ, ಎತ್ತರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ, ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಅರಸುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಒಂದು ಕಿವಿಮಾತು : ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಹಿಂದಿನ ಜನ್ಮಗಳ ಹಂಗೇನೂ ಬೇಡ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಬೇಕಾದರೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಆಸಕ್ತಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದುದನ್ನು ಮೊದಮೊದಲು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭೂತಿಯು ಅಲ್ಪ ; ಅಕ್ಷರಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ಮಗುವಿಗೆ ಕಾವ್ಯರಸದ ಪ್ರತೀತಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆ ? ಆದರೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದುದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸುಪ್ತಮಾನಸದ ಆಳಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿಬಿಟ್ಟರೆ, ಅದು ನಮ್ಮ ನಿಲುವಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ, ಹಿಂದೆ ರಸಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಕವಾಗಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಒಡೆದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಸಕುಮಂಕಾಗಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಮಿಂಚಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ, ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿದ್ದುದು ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಲಗಿದ್ದ ಅಂತರಿಂದ್ರಿಯಗಳೆಲ್ಲ ಎದ್ದು, ಚೇತನತುಂಬಿ ಹಿಗ್ಗಿ ಅರಳುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥ, ಹೊಸ ಆಯಾಮ, ಹೊಸ ಸೊಗಸು, ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದರಲ್ಲಿ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ದೇಹ—ಎಂದರೆ ಅದರ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಸ್ಥೂಲಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ತಾನ, ನೆರವಲು, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ವಿಷಯ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾಕೃತಿಯನ್ನೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಚೀನಗಾನಪದ್ಧತಿ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಏನನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ?

ಹಿಂದೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಛೇರಿಗಳು ಆಲಾಪ, ಗೀತ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಊರುಗಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಲಾಪವು ರಾಗಾಲಪ್ತಿ

ಮತ್ತು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಕೇವಲ ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ರಾಗಾಲಪ್ತಿ. ವಾಗರ್ಥದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾದ ಧಾತುವಿನ ಅನ್ವಯವು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ. ಸಾಲಗಸೂಡವೆಂಬ ಹಾಡುಗಳು, ಎಂದರೆ ಈಗಿನ ಸೂಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳು ಗೀತಗಳು. ಠಾಯಗಳೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗಾವಯವ. ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೆ ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಧಾತುಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರ, ಪದ ಮೊದಲಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳು. ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯು ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತ್ತು. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರಾಮಪದ್ಧತಿಯ ಪೊರೆಯನ್ನು ಕಳಚಿಹಾಕಿ ನವೋದಯದ ಹುರುಪಿನಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆಲಾಪನೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ದೇಶದ ಸಂಯಮ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ರಾಗಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನಕಂಠಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದು ಮೇಳಪ್ರಮೇಯದ, ಷಡ್ಜಪಂಚಮ ಪ್ರಕೃತಿತ್ವದ, ಷಡ್ಜದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪ್ರಾಥಮ್ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಸಾಧಾರಣ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು, ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ, ನಾಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಜನಪದ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ಪರಕೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೂ ಬಂದಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ದೇಶ್ಯವೆಂಬ ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಗೀತಠಾಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು 'ತುಂಡು'ರಾಗಗಳು ಇವುಗಳ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ರಚಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಇವುಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸರ್ವಥಾ ಅಯೋಗ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ಕೇವಲ ಆಲಾಪನೆಗೆಂದು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಎಂದರೆ ಈಗಿನ ಹಾಗೆ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನೂ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಠಾಯೆ

ಠಾಯಗಳು ತೊಂಬತ್ತಾರು ಪ್ರಧಾನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಸಿದ್ದವು. ಇವು ರಾಗಾವಯವಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರಸ್ಥಾನವು ಇರುತ್ತಿತ್ತು—ಈಗ ತಾನ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮಕಾಲವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಗೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ನಂತರ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಹುಶಃ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ

(ಸ್ವರ)ವಾದ್ಯಗಳಿಗೂ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಠಾಯಗಳಿದ್ದುವಲ್ಲದೆ ಉಭಯಸಾಧಾರಣವಾದ ಠಾಯಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಅವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅಳತೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರೂಪವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದುದು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದೇ ಆಕಾರವು ಬಂದು ನಿಂತಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಪುರಂದರದಾಸರು, ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು, ವೆಂಕಟಮಖಿ—ಇವರೆಲ್ಲ ಠಾಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತವರು. ಈಗಿನ 'ತಾನ'ದ ಹಾಗೆಯೇ ಠಾಯಕ್ಕೂ ತಾಳದ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ, ವಿವಿಧ ಛಂದೋಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ಪ್ರಧಾನಲಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆಯೂ ಸಹ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಠಾಯಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಶಾಹಜಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಮತ್ತು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ತಾನ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯೂ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿತು. ವಿವಿಧ ಲಯಗತಿಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾದ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರವೊಂದರ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಇದನ್ನು ಷಡ್ಜತಾನ, ರಿಷಭತಾನ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಬೆಳೆ ಹುಲುಸಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇಂದಿಗೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳ ಅವಸಾನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಟಕವೆಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿ ಈಗಿನ 'ತಾನ' ಅಥವಾ 'ಮಧ್ಯಮಕಾಲ'ವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯಿತ್ತು.

ಗೀತ

ಹದಿನಾರರಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಇವುಗಳಿಗೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜಟಿಲವಾಗಿದ್ದ ದೇಶೀತಾಳಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳನ್ನೂ ರಗಣಮಠ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ರುವರೂಪಕ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಮಾತ್ರ ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು. ಸೂಳಾದಿಗಳನ್ನು ತಾಳಮಾಲಿಕಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಚರಣ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜತಿ—ಹೀಗೆ ಇವುಗಳ ರಚನೆಯಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಸೂಳಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಲಯಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಚರಣಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸೂಳಾದಿ

ಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ; ಅಪರೂಪವಾಗಿ ರಾಗಮಾಲಿಕಾ ಸೂಳಾದಿಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಪ್ರಬಂಧ

ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರ, ಬಿರುದ, ಪದ, ಪಾಟ, ತೇನಕ, ತಾಳ ಎಂಬ ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳು. ಇವು. ಸೂಳಾದಿ(ಗೀತ)ಗಳು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾಲಗಸೂಡ ಎಂಬ ಒಂದು ಒಳಭೇದ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಕಾಲದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೇ ರಾಗ, ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದ, ಅಥವಾ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಿರ್ಯುಕ್ತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿದ್ದವು; ಈ ನಿರ್ಬಂಧ ಇಲ್ಲದೆ ಆಯಾ ಧಾತು ಮಾತುಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅನಿರ್ಯುಕ್ತ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಹ್ರಸ್ವವಾದ ದ್ವಿಪಥಕ, ದ್ವಿಪದೀ, ತ್ರಿಪದೀ, ಹರ್ಷವರ್ಧನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ರಾಗಕದಂಬ, ಏಲೆ ಮೊದಲಾದ ದೀರ್ಘ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ತಾಳವೇ ಇಲ್ಲದೆ ರಚಿತವಾದವುಗಳು, ತಾಳವಿದ್ದೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಯನ್ನು, ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನದಂತಹ ತಾಳರಹಿತ, ಮಾತು ಸಹಿತವಾದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಉಳ್ಳವುಗಳು, ಕೇವಲ ಛಂದೋವೃತ್ತಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತಾಳಾನ್ವಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡಬೇಕಾದಂತಹವುಗಳು, ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಗಳು, ಹಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು, ಹಲವು ರಾಗ, ಹಲವು ತಾಳ, ಹಲವು ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗತಾಳವೃತ್ತಮಾಲಿಕೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ವೈವಿಧ್ಯ ವೈಭವವು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಗಕದಂಬ ಪ್ರಬಂಧದ ಆಮ್ರೇಡಿತವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳು, ಅರವತ್ತುನಾಲ್ಕು ತಾಳಗಳು, ಅರವತ್ತುನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಗೌರವಿತಗಳಾಗಿದ್ದ ಏಲಾದಿಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ; ತ್ರಿಪದೀ, ಷಟ್ಪದೀಗಳಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು ; ವಿರಕ್ತಿಬೋಧಕವಾದ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಪರವಾದ ಚರ್ಯಾದಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿದ್ದವು; ವಸಂತೋತ್ಸವ, ಹೋಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಚಚ್ಚರೀಯಂತಹ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದವು ; ವಿವಾಹ, ವಿಜಯ, ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಧವಳದಂತಹ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದವು ; ಜೈನ ಮೊದಲಾದ ಮತದವರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶುಭಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಗಲ, ಮಂಗಲಾಚಾರ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಇದಲ್ಲದೆ ಓವೀ, ದಂತೀ, ಲೊಲ್ಲೀ, ಢೊಲ್ಲರೀ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದ

ಚರಣಗಳುಳ್ಳ ಆಯಾ ಹೆಸರಿನ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಲಾಟ ಮೊದಲಾದ ಭಾಷೆಗಳ ರಚನೆಗಳೂ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರದಿಂದಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ಸಂಗ್ರಾಮಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶೌರ್ಯಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಅಂಕಚಾರಿಣೀ, ರಾಹಡೀ, ವೀರಶ್ರೀ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಯಶೋಭಾಜನರ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಕೀರ್ತಿಧವಳ ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಏಕಾಂಡವಾಗಿ ಹಾಡುವಂತಹ ಗದ್ಯದಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಅನೇಕ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತಹ ಭ್ರಮರ, ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರದಂತಹ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಆಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು, ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು, ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು—ಇಂತಹದೆಲ್ಲ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಪ್ರಧಾನಗಳಾದ ಕೈವಾಡ, ಪಾಟಕರಣ, ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರಗಳಂತಹ ಅನೇಕ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೇ ವಿಶೇಷಪ್ರಯೋಜ್ಯವಾದ ಭಾಂಡೀರವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿತ್ತು; ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವ್ಯಾಕರಣವೂ ನುಡಿಗಟ್ಟೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಭಾಂಡೀರವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಪಭ್ರಂಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದರಲ್ಲಿ ತುಮ, ಕುಮ, ಅಯ, ಇಯ, ತಿಯ, ವೊಯಿ, ರೇ, ಅಂವ ಮೊದಲಾದ ಸ್ತೋಭಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗಳು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಭೋಜಸೋಮೇಶ್ವರಾದಿಗಳು ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದರು ; ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಹಾಡುಗಳು ಈಗಲೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ವಿಠಲಾಮಾತ್ಯ, ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಕವಿ, ವ್ಯಾಸರಾಯ (ಶ್ರೀವರ್ಧನಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳು), ಪುರಂದರದಾಸ (ಅನಲೇಕರ, ಭಯಸಮಯದೇವ ಗೀತೆಗಳು), ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ, ಪೈಡಾಲಗುರುಮೂರ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದವರ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಭಾಂಡೀರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ, ೭೫ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಅವುಗಳ ನೂರಾರು ಅವಾಂತರಭೇದಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಏಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ೩೫೭ ಪ್ರಭೇದಗಳು ರೂಢಿಸಿದ್ದವು ! ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತಸಾಲಗಸೂಡಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಟ್ಟು ನಲವತ್ತೈದು ಒಳಭೇದಗಳಿದ್ದವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಬಂಧವೈವಿಧ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಇಂದಿನ ನಾವೇ ದರಿದ್ರರು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವು ಇಂದು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಕಾಲವನ್ನೂ ಗಾಯಕವಾದಕರನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನೂ ನಿರಂಕುಶವಾಗಿ ಆಳುತ್ತಿದೆ. ನಾವು ಅದಕ್ಕೆ ಗುಲಾಮರಾಗಿದ್ದೇವೆ, ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದೇವೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಿಕ್ರಮವೆಂಬುದೊಂದು ಜಾತಿಯಿತ್ತು. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ

ಹಾಡಿ, ನುಡಿಸುವ ಪರಿಪಾಟಿಯಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಹಾಡಿನ ನಂತರ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಯಿತ್ತು. ಒಂದು ಕಚೇರಿಯನ್ನು ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಪ್ರಭುಸ್ತುತಿ—ಇವುಗಳ ನಂತರ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಠಾಯ, ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನೂ ತಾಳಮಾಲಿಕೆ ಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು ; ಹಾಗೆಯೇ ಕೈವಾಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪಾಟಾಕ್ಷರಸ್ತೋಮಗಳಿರುವ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೋ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಭುವನ್ನು ಕುರಿತ ಸ್ತುತಿಗಳೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಂಭಾವ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಚೇರಿಯ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಬಂಧಗಳು—ಎಂದರೆ, ಈಗಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಪುಡಿ'ಗಳು—ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಚೇರಿ ಯನ್ನು ಮಂಗಳಾಶಂಸನದೊಡನೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದೂ ಸಂಭವನೀಯವೇ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇವು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕನ್ನಡನಾಡಿ ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಬಸವಣ್ಣ, ಭೀಮಕವಿ, ಪುರಂದರದಾಸ, ನಿಜಗುಣ ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದವು, ಆದರೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಜನರುಚಿಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಂತೆಲ್ಲ, ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕೆಲವು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ನುಡಿಸುವುದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ, ಇದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಮೂಡಿ, ಮೊಳೆತು ಬಲಿತಾಗ, ಆಯಾ ಯುಗದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಅವು ಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು. ಹೀಗೆ ದಾಸರಪದ, ದೇವರ ನಾಮ, ನಾಮಾವಳಿ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಉಗಾಭೋಗ, ಉದಯರಾಗ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪ್ರಚಾರ ವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಪೋಲೂರಿಗೋವಿಂದರು ಇದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಕವಿಯೂ ಮೌನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಪದವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ. ಇದೇ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದರ ಸೊಲ್ಲೇ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ತುಳಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿ, ವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದವರು ಇದ್ದಿರ

ಬೇಕು ; ಶರಭೋಜಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದ್ದರು. ತುಳಜನೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೌನ. ಈ ಕಾಲದ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರೂ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರವೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ.

* * *

ಇಂದಿನ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸ್ವರಜತಿ, ಜತಿಸ್ವರ, ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪಲ್ಲವಿ, ಪದ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಜಾವಳಿ, ದೇವರನಾಮ, ಉಗಾಭೋಗ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಶ್ಲೋಕ. ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ತರಂಗವೆಂಬ ಹಾಡು ಈಗ ಅಪರೂಪವಾಗಿದೆ. ದರು ಎಂಬ ಹಾಡೂ ಈಗ ಅಪರೂಪವೇ.

ಈ ಗೇಯರೀತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

೧. ಸ್ವರಜತಿ

ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇದು ಸ್ವರಗಳ ಜತಿಗಳಿಂದಾದ ರಚನೆ. ಜತಿಯೆಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಬಂಧ ; ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಅಕ್ಷರಕಾಲಪ್ರಮಾಣ, ವಿವಿಧ ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ರಾಗತಾಳಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡುತ್ತದೆ, ಸ್ವರಜತಿ. ಇದು ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮಾತು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಂತೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವಾಗಲೂ ಇರದು. ಕಡೆಯ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸ್ವರರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಧಾತುವಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು, ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಸ್ವರಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿಕೊಂಡು ತದಿಂಗಿಣತೊಂ ಎಂಬ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೊಡನೆ ಮುಕ್ತಾಯಮಾಡಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ, ಈ ರಚನೆ. ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರವೂ ಚರಣದ ನಂತರವೂ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲನೆಯ ಆವರ್ತವನ್ನು ಸ್ವರಸಹಿತ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಚರಣದ ಮೊದಲನೆಯ, ಎರಡನೆಯ, ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಕೇವಲ ಸ್ವರ, ಆಮೇಲೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚರಣವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದ ನಂತರ ಚರಣದ ಮೊದಲನೆಯ ಆವರ್ತದ ಸ್ವರಖಂಡದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ರೂಢಿಯಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಇದು ವರ್ಣದ ಉತ್ತರಾರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಈಗ ಚರಣದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡದ ಗಾಯನದ ನಂತರವೂ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರರಸಪೋಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ವರಜತಿಯೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಗೊಂಚಲುಗಳೂ ಸ್ವರಗುಂಫಗಳೂ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ; ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಆರೋಹದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳನ್ನು, ಇಲ್ಲವೇ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಜೀವಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಚರಣದ ಒಂದೊಂದು ಖಂಡಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಸ್ವರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸುತ್ತ ಒಂದೊಂದು ಅಥವಾ ಎರಡೆರಡು ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದುಂಟು.

ಸ್ವರಜತಿಗಳು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮ ಅಥವಾ ದ್ವಿತೀಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತೋಡಿ, ಭೈರವಿ ಮತ್ತು ಯದುಕುಲ ಕಾಂಭೋಜಿರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಮೂರು ಸ್ವರಜತಿಗಳು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ ; ಆಯಾ ರಾಗದ ಸಮಗ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೇರುಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ, ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್‌ಮಹಾರಾಜ, ವಡಿವೇಲು, ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ಚಿನ್ನಿಕೃಷ್ಣ ದಾಸ್, ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣ, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್, ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ ವೀಣಾಶಿವರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರ ನೂರಾರು ಸ್ವರಜತಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ವರಜತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಅವು ವರ್ಣದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿರಚಿತ ಸ್ವರಜತಿಗಳು ಕಚೇರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ; ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಮನೋಹರವಾಗಿ, ರಂಜನಾಭರಿತವಾಗಿ ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಹಾಡಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಈಗ ಅಪರೂಪವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

೨. ಜತಿಸ್ವರ

ನೃತ್ತೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಈ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವು ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುವುದಾದರೂ, ಜತಿಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದ, ಎಂದರೆ ಜತಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾದುದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಮಾತು ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಜತಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ—ಎಂದರೆ ಧಾತುವು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂರನೆಯ ಸ್ವರಖಂಡದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಸ್ವರವು ಆಯಾ ರಾಗದ ಜೀವಸ್ವರವಾಗಿರುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಜತಿಗಳ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವು ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಸ್ವರಗಳ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೈರ್ಘ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರುತ್ತವೆ ; ಹೀಗೆ ಇದನ್ನು ಯಥಾಕ್ಷರ ಪ್ರಬಂಧವೆನ್ನಬಹುದು. ಜತಿಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸ್ವರಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ.

ಸ್ವರಜತಿಯಂತೆಯೇ ಜತಿಸ್ವರವೂ ಏಕರಾಗ-ಏಕತಾಳ ನಿವೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣ ಎಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳು ಇದ್ದು ಚರಣ

ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವರಖಂಡಗಳಿರುತ್ತವೆ ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಜತಿಸ್ವರವೂ ಸ್ವರಜತಿಯಂತೆಯೇ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚತುರಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರಖಂಡವನ್ನೂ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹಾಡಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಾರಿಯೂ ಅದೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಜತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ 'ಗತಿ' (ನಡೆ)ಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಪ್ರತಿ ಒಂದಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಡವುಜಾತಿಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶವೂ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯೂ ಆಯಾ ನಾಟ್ಯಗುರುವಿನ ಮತ್ತು ಅಥವಾ ನರ್ತಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕೌಶಲದ ಅಳತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜತಿಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಇರುವುದೇನೋ ಉಂಟು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅದು ಈ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಅಡಚಣೆಯಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಸ್ವರಗಳಿಂದಾದ ಜತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಗೇಯತೆಯಲ್ಲಿನ ಸಂಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿ ಗೇಯಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಸ್ವರಜತಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಜತಿಸ್ವರದಲ್ಲಾದರೆ ಸ್ವರಗಳಿಂದಾದ ಜತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗಿತವಾಗಿರುವ ಛಂದಸ್ಸು, ಸಂಸಕ್ತಿ, ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಾದಿಗಳಲ್ಲಿ—ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ—ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜತಿಸ್ವರಗಳು ಬಹುತೇಕ ನೃತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಸ್ವರಜತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಜತಿಸ್ವರವು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಕ್ರಮದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು ನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಬಿಡಿಯೂ ಆದ ರಚನೆಯ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಚಿನ್ನಯ್ಯ, ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ವಡಿವೇಲು ಮತ್ತು ಶಿವಾನಂದಂ ಎಂಬ ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರಚತುಷ್ಟಯರು ಶ್ರೀಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ಅಂತೇವಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಭರತನಾಟ್ಯಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡಿದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಜತಿಸ್ವರವೂ ಒಂದು.

೩. ವರ್ಣ

ವರ್ಣವೆಂದರೆ ಅಕ್ಷರರೂಪವಾದ ಭಾಷಾಮೂಲದ್ರವ್ಯವೆಂದೂ, ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯೆಂದೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ವರ್ಣ, ವರ್ಣಸ್ವರ ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಇವಕ್ಕೂ ಈಗ ವರ್ಣವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ವರ್ಣವನ್ನು ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಯಾರು ? ತಂಜಾವೂರಿನ ಪ್ರಭು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿ ಶೋಭಿಸಿದ ಲಿಂಗನಮಖಿ ತಿರುಕಾಮಯ್ಯನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ವರ್ಣವೆಂಬ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು

ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತನ್ನ ಸತ್ಯಭಾಮಾಸಾಂತ್ವನಮು ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವರ್ಣದ ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖವು ಬಹುಶಃ ಇದೇ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿಯೇ, ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಉದಯಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆಯೇ ವೀಣಾಪೆರುಮಾಳಯ್ಯ, ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ, ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಪಲ್ಲವಿಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತ ಮಹಾರಾಜ, ಕಾವೇರಿ ಪಟ್ಟಣದ ಗೋವಿಂದಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಕೂವನಸಾಮಯ್ಯ, ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಮತ್ತು ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಸೊಂಟಿ ಎಂಬುದು ಇವರ ಮನೆತನದ ಹೆಸರು. ಶುಂಠಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು). ಆದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೂ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ತುಳಜ, ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ, ಶರಭೋಜಿಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ಣಗಳು ರೂಢಿಸಿರ ಬೇಕು. ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರಚತುಷ್ಟಯರು ನೃತ್ಯೋಪಯೋಗಿಯಾದ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಸ್ವತಃ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರೇ ಹಾಗೂ ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ರಚಿಸಿದ ವರ್ಣಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಇವರುಗಳ ಹಾಗೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯವರು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೇರಳ ವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ತಾನವರ್ಣ ಮತ್ತು ಚೌಕವರ್ಣವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ತಾನವರ್ಣವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಇತರ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಭು, ಆಶ್ರಯದಾತ ಅಥವಾ ಇಷ್ಟದೇವತೆಯ ಸ್ತುತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ತಾನವರ್ಣವು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿರು ವುದೂ ಉಂಟು. ಪದವರ್ಣ ಅಥವಾ ಚೌಕವರ್ಣವು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ, ಖಂಡಜಾತಿ ಅಟ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇತರ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿಯೂ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಗಳು (ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತದ) ತಾನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವು ದರಿಂದ ತಾನವರ್ಣವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತು ಭಾಗವು ಅಲ್ಪವಾಗಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪದ ಎಂಬ (ಮುಂದೆ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುವ) ಗೇಯಪ್ರಕಾರದಂತೆ ಚೌಕ (ವಿಳಂಬ) ನಡೆಯನ್ನೂ ಶೃಂಗಾರರಸ ವಿನಿಯೋಗವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪದವರ್ಣವು ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿ ರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪದವರ್ಣಕ್ಕೆ ಪದಜತಿವರ್ಣ ಎಂದು ಹೆಸರು. ತಾನವರ್ಣದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಇರುವುದು ಅಪರೂಪವಾದರೆ ಪದವರ್ಣಗಳ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಅಪ ರೂಪ. ವರ್ಣಗಳ ಭಾಷೆಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ತೆಲುಗು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಸಹ ತಮ್ಮ ವರ್ಣವನ್ನು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗೇಯತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಶ್ರವಣರಮ್ಯತೆಯಿರುವುದು

ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣತೆಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯಗಳೂ ಇತರ ಕಾರಣಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ಮುಖಾರಿ ರಾಗ ಮತ್ತು ಆದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಒಂದು ಅಪರೂಪವಾದ ಪದವರ್ಣವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತಮಿಳುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ; ಇತರ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪರೂಪ.

ರಚನೆ

ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾಂಗವೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅಂಗವಿಂಗಡನೆಗೆ ತಾಳಾವರ್ತವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಧಾರದ್ರವ್ಯ. ಮೊದಲು ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳ, ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಆವರ್ತಗಳ ಪಲ್ಲವಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಂತರ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಥವಾ ಸ್ತುತ್ಯನ ಅಂಕಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಸ್ವರಗಳ ವಿವಿಧ ಜತಿಗಳಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟ 'ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ'ವಿರುತ್ತದೆ. ಚಿಟ್ಟ ಎಂದರೆ ಪುಟ್ಟದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದು ಬಹುತೇಕ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಿಷ್ಟೂ ಸೇರಿ ಪೂರ್ವಾಂಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಆಮೇಲೆ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ—ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಆವರ್ತವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾವದಲ್ಲಿ, ಆವರ್ತದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ, ನ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದು ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಗಾನಕ್ರಮ. ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದೋ, ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಕಾವು ಕೊಡಲೆಂದೋ, ಕಚೇರಿಗೆ ಹುರುಪಿನ, ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಊಡಿಸಲೆಂದೋ ಇದನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಎರಡರಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ, ನಂತರ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಿ, ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಥಮಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದು ನಿಲುಗಡೆ ಮಾಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲೆಳಸುವವರು ವರ್ಣದ ಪೂವಾಂಗವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ 'ನಡೆ'ಗಳಲ್ಲಿ—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತ್ರಿಶ್ರನಡೆಯಲ್ಲಿ—ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದೂ ಉಂಟು.

ಉತ್ತರಾಂಗವು ಚರಣ ಅಥವಾ 'ಎತ್ತುಗಡೆ'ಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಂತರ ಮೂರರಿಂದ ಐದರವರೆಗೆ ಚರಣಸ್ವರ ಅಥವಾ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಸ್ವರಗಳಿರುವ ಒಂದು ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳ ದೈರ್ಘ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣವು ಹೀಗೆಯೇ ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಬಹುದು ; ಎರಡೇ ಆವರ್ತಗಳಷ್ಟೂ ಇರಬಹುದು. ಮೂರು ಆವರ್ತಗಳ ವಿಸ್ತಾರವು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರ

ದಲ್ಲಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಎತ್ತುಗಡೆಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಕ್ರಮ ದಿಂದ ಹಾಡಿ ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ; ಅದರ ಒಂದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿ ಆವರ್ತದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿರಮಿಸಬೇಕು ; ಈ ಆವರ್ತವು ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಮುಂದಿನ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಸ್ವರವು ಮುಗಿದ ಮೇಲೂ ಚರಣವನ್ನೇ ಪುನಃ ಹಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನೂ ಇಡೀ ವರ್ಣವನ್ನೂ ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯೂ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿ ಚರಣವೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಪಲ್ಲವಿ, ಎತ್ತುಗಡೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಚಿಟ್ಟಪಲ್ಲವಿ, ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳುಂಟು. ಉತ್ತರಾಂಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣಸ್ವರವನ್ನು ಚರಣಸಮೇತವಾಗಿ ಮೂರು ಕಾಲ ಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈಗ ಅದರ ಬದಲು ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಂಗಕ್ಕಿಂತ ವೇಗವಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ವುದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಗೀತಖಂಡವು ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡು ಮುಗಿಯುವುದು ಬಹುಶಃ ಇದೊಂದೇ ಗೇಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪಂಚರತ್ನ ಕೃತಿ ಯಾದ ಸಾಧಿಂಚೆನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಚರಣಗಳೂ, ಕೃತಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಅಪವಾದ.

ಸುಮಾರು ೫೦-೧೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಚೌಕವರ್ಣವನ್ನು ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಮೊದಲು ಪೂರ್ವಾಂಗವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಮುಕ್ತಾಯಿಸ್ವರ(ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ)ಗಳನ್ನು ಇದೇ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೊದಲನೆಯ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಸೂಕ್ತಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಆವರ್ತವನ್ನು ಮುಗಿಸಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಚೌಕವರ್ಣದ ಚರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುವಿರುವುದೂ ಉಂಟು, ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ದೀರ್ಘಕಾರುವೆ (ದೀರ್ಘಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ) ಇರುವ ಕೆಲವೇ ಸ್ವರಗಳಿಂದ, ಒಂದೇ ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡು, ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣವಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚೌಕವರ್ಣದ ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನು ಹಾಡು ವಾಗ ಮೊದಲನೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರವನ್ನು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಉಳಿದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದೊಂದು ಎತ್ತು ಗಡೆ ಸ್ವರವು ಮುಗಿದಮೇಲೂ ಮೊದಲನೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಚರಣವನ್ನಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದಮೇಲೆ ಕಡೆಯ ಮೂರನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ, ಎಂದರೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸ

ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಮಾತುವು ಇದ್ದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತು ಸಹಿತ ವಾಗಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಪದವರ್ಣವನ್ನೂ ತಾನ ವರ್ಣದಂತೆಯೇ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮಾತುಭಾಗವು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಪದವರ್ಣ ಮತ್ತು ತಾನ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿದ್ದು ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಭಾಗವೇ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಸಾಧಕವಾಗಿರಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತಾಳಪ್ರಯೋಗವೂ, ಅದರ ನಡೆಯೂ ಎರಡು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುವೇಳೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ ; ಇಲ್ಲವೇ ಅನೇಕ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಪ್ರಯಾಸಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸ್ತುತಿಯಿರುವ ಮಾತುವಿರುವುದು ತಾನವರ್ಣ, ಶೃಂಗಾರರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾದುದು ಚೌಕವರ್ಣ ಎಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಚರಣಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಮಾತುವಿರುವುದು ಪದವರ್ಣವೆಂದೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ತಾನವರ್ಣ ವೆಂದೂ ಪುನಃ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರಸ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿರುವ ವರ್ಣವನ್ನೂ ಪದವರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಪ್ರಯೋಜನ

ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮಾತುವು ಆದಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆಯಿರಬೇಕೆಂಬುದು ನಿಯಮ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವೂ ದೀರ್ಘವಾದ ಧಾತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತ್ಯಸ್ವರವಾದ ಅ, ಇ, ಉ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನಾದ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ನಿರಂತರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಾಗ ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಖರತೆಯೂ ವಿಳಂಬಲಯದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರವೂ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ ; ಧಾತುಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವೂ ಆವಶ್ಯಕವೂ ಆದ ಗಮಕಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಜೀವಾಳ ವಾಗಿರುವ ಗಮಕಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಗಾಯಕವಾದಕರಿಗೆ ಸ್ವಾಧೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಲಿರುವ ಕೃತಿ, ಪದ, ಜಾವಳಿ ಮುಂತಾದ ಸಕಲ ಗೇಯಪ್ರಕಾರ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ರಾಗಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಮಕವು ರಾಗಭಾವದ ಮುಖ್ಯಪ್ರಾಣ. ಇದು ವರ್ಣದ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನವರಿಕೆಯಾಗು ತ್ತದೆ.

ಮಾತುವಿನ ಅಂಶವು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ರಾಗದ ಆಲಾಪನಾರೂಪದ ಸ್ವತಂತ್ರಾ ಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪೀಠಿಕೆಯಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಪದ ಎಂಬ ಶೃಂಗಾರರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರದ ಗಾನಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರವೇಶವು ದೊರೆ ಯುತ್ತದೆ. ವರ್ಣದ ಉತ್ತರಾಂಗವು ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇದು ಮನೋ

ಧರ್ಮಪ್ರಕಾರವಾದ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯೆಂಬ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ-ಜತಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಆಯಾ ಮಾತುವಿನ ಎಡುಪಿಗೆ (=ತಾಳ ವರ್ತದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ) ಸರಿಯಾಗಿ, ರಮ್ಯವಾಗಿ, ಕೋಪುಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ ವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ; ತಿಲ್ಲಾನವೇ ಮೊದಲಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಾಂಶವನ್ನು ಹಾಡುವ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಚಿಟ್ಟೆ ಸ್ವರವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವರ್ಣವು ವಿಳಂಬ ಲಯದ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಜತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಮನೋಹರವಾದ ಪ್ರಬಂಧ. ಇದರ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ತಮ್ಮ ಅಮೋಘ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಸಂಘಟನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯವರ್ಣ

ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ ಮೊದಲಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕೆಲವು ವರ್ಣ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲೆಂದು ವರ್ಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಬಂಧ ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಭಾಗವು ಇಡೀ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಮತೋಲವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಏರುಪೇರಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದ ರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡಲಾಯಿತು. ಈಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದ ಉಳಿದುಬಂದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಿಲ್ಲದಿರುವ ವರ್ಣಗಳು ಬಹು ಕಡಿಮೆ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನು ತೋಡಿರಾಗದ ತಾನವರ್ಣವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ವೇನೆಂದರೆ ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯಾ ಕ್ಷರವೂ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸರಿಗಮಪಧನಿ ಎಂಬ ಏಳೇ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯ ವರ್ಣವೆಂದು ಹೆಸರು. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವರ್ಣವಿರುವುದು ನನಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೊಂದೇ. ಪದವರ್ಣ, ತಾನವರ್ಣಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದರುವರ್ಣವೆಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಇದೆ.

ವರ್ಣದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು

ವರ್ಣ, ಕೃತಿ ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರರು ನೂರುಗಟ್ಟಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ವಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಲೀಪುಲಾಕ ನ್ಯಾಯದಿಂದ ಮುಖ್ಯರಾದ ಕೆಲವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸ ಬಹುದು.

ತೆಲುಗು ವರ್ಣಗಳ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಸಾಮಯ್ಯ, ಕೂವನ ಸಾಮಯ್ಯ,

ಮೇಳತ್ತೂರು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ, ಪಚ್ಚಿಮಿರಿಯಂ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ, ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತ, ಮೇಳತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ವಾಲಾಜಾಪೇಟೆ ವೆಂಕಟ ರಮಣ ಭಾಗವತರು, ಪಲ್ಲವಿ ದೊರೆಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಪಲ್ಲವಿ ಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಕೊತ್ತಾ ವಾಸಲ್ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ವೀಣಾಕುಪ್ಪಯ್ಯ, ತಿರುವತ್ತಿಯೂರು ತ್ಯಾಗಯ್ಯ, ಪಾಲ ಘಾಟ್ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತ, ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ಕುನ್ರಕ್ಕುಡಿ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ತರಂಗಂಬಾಡಿ ಪಂಚನದಯ್ಯರ್, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್, ತಚ್ಚೂರು ಶಿಂಗ್ರಾಚಾರ್ಯ ಸಹೋದರರು, ತೆನುಗು ಪೇಟೆ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ಫಿಡ್ಲ್ ಪೊನ್ನುಸ್ವಾಮಿ, ಮಾನಂಬು ಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು, ಪಟ್ಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ರಾಮನಾಡ್ (ಪೂಚ್ಚಿ) ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪಂಚಾಪಕೇಶ ಭಾಗವತ, ಕಾಳಹಸ್ತಿ ವೀಣಾ ವೆಂಕಟಸ್ವಾಮಿ ರಾಜ, ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತ, ಕಲ್ಲಿಡೈಕುರಿಚ್ಚಿ ವೇದಾಂತ ಭಾಗವತ, ಕರೂರು ದೇವುಡಯ್ಯ, ನಾದಮುನಿ ಪಂಡಿತ, ಮಾಯುರಂ ವಿಶ್ವನಾಥಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮೀನಾಕ್ಷಿಸುಂದರಂಪಿಳ್ಳೈ, ಟೈಗರ್ ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್, ವೀಣಾ ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರ್ಯ, ಜಿ. ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂರವರುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ತಮಿಳು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವವರಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತ, ಕೋಟೀಶ್ವರ ಅಯ್ಯರ್, ವಜ್ರವೇಲ್ ಮುದಲಿಯಾರ್, ಅರುಣಾಚಲ ಅಣ್ಣಾವಿ, ಶಂಕರಯ್ಯರ್, ಟೈಗರ್ ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಸ್ವಾಮಿನಾಥಪಿಳ್ಳೈ, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್, ಎಸ್. ರಾಮನಾಥನ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ ಮತ್ತು ಟೈಗರ್ ವರದಾಚಾರ್ಯರವರು ಗಳು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ರುದ್ರಪಟ್ಟಣಂ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಕರಿಗಿರಿರಾವ್, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್, ವೀಣಾ ಶೇಷಣ್ಣ, ವೀಣಾ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ, ವೀಣಾ ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ವೀಣಾ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಯೋಗನರಸಿಂಹಂ, ಆರ್. ಎನ್. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ, ಟಿ. ಮುತ್ತಾಚಾರ್ಯ, ರಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಲಾಲ್ಗುಡಿ ಜಯರಾಮನ್, ಎಂ. ಬಾಲಮುರಳಿಕೃಷ್ಣ, ಟಿ. ಎಂ. ತ್ಯಾಗರಾಜನ್‌ರವರುಗಳ ವರ್ಣಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

೪. ಕೃತಿ

ಮಾತುಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭಗವತ್ ಸಂಕೀರ್ತನ ರೂಪವಾದ ಹಾಡನ್ನು ಕೀರ್ತನ ಎಂದೂ ಧಾತುಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗೇಯರಸವೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕೃತಿಯೆಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಕೃತಕವಾದುದು, ಸ್ವೈರವಾದುದು, ಲಕ್ಷ್ಯಾಧಾರದ

ಸಮರ್ಥನೆಯಿಲ್ಲದುದು. ಪುರಂದರದಾಸರೇ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತನ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೆ ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನು ತನ್ನ ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕೃತಿಯ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿನ್ಯಾಸವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವ ಗೇಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿ, ಕೀರ್ತನ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ತ್ಯಾಗರಾಜರೇ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿ ಎಂದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

ಕೃತಿಯು ಧಾತುಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಗೇಯಪ್ರಕಾರ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಬೋಧಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅದು ಇಂದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಚಾರ ದಲ್ಲಿರುವ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಯೂ ಹೌದು. ಅದು ವರ್ಣ, ಪದ, ಜಾವಳಿ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕೆಲವು ರಚನಾರೀತಿಗಳಿಗೆ ಇಂದು ಮಾತೃಕಾ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಗೇಯಾಕೃತಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದವರು ಕನ್ನಡದೇಶದ ಹರಿದಾಸರು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರೇ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತನೆಗಳೆಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಕೃತಿ ಯೆಂದುದನ್ನು ನಂತರದ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರೂ ವಿಜಯದಾಸರೂ ಪದವೆಂದು ಕರೆದಿ ದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹರಿದಾಸರ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ದಾಸರ ಪದ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ. ಇದು ಅಸಾಧುವೂ, ಅಸಂಗತವೂ, ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಏನಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪದ ಎಂಬ ಮಾತು ಭರತಮುನಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಹಾಡನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಹರಿದಾಸರೂ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ತಮಿಳು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗಿ ಪದವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿ ನಿಂತಿತು. ಇದರ ಆದ್ಯ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯತಮ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಇವುಗಳನ್ನು ಪದಗಳೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾ ನಾದರೂ, ಪದ ಎಂದರೆ ಹಾಡು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರ ಬೇಕು. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಮಾತು ಮತ್ತು ಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಲೆಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪದ ಎಂದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈಗ ನಾವು ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಕಾರವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇವು ಗಳಿಗೆ ದಾಸರ'ಪದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ನಿಂತಿತು ; ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ, ತೆಲುಗು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸ್ಥಿರವಾಯಿತು. ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಬಹುಶಃ ಮಾತುಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ದಾಸರ ಈ ರಚನೆಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯ

ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಪದ' ಎಂಬುದು ಹರಡಿ ಬೇರೂರಿತು. ನೆರೆಹೊರೆಯ ಪ್ರಾಂತ ಗಳಲ್ಲಿ ಪದವೆಂಬುದು ತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷಾಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಲು ತೊಡಗಿತು. ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ದೇವರ ನಾಮಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯು ಈಚಿನದು ; ಈ ಹೆಸರು ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರೂ ತೆಲುಗುದೇಶದ ಭಾಗವತ ಪಂಥದ ಭಕ್ತರೂ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಭಾಗವತ ಭಕ್ತರೂ ನಾಮಾವಳಿ ಎಂದು ರಚಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ದೇವರನಾಮ ಎಂಬ ಹೆಸರು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೂ 'ಯೋಗಾದ್ ರೂಢಿರ್ಬಲೀಯಸೀ'.

ಕೃತಿ : ಏಕೆ ಜನಪ್ರೀತಿ ?

ಕೃತಿಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಂಜನಾಸ್ಪದವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಖ್ಯಾಸಮೃದ್ಧಿ ಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳುಂಟು. ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ದ್ದಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಇಂತಹುದೇ ರಾಗತಾಳಭಾಷಾಛಂದೋರೀತಿಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸ ಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಪದವರ್ಣ ಮತ್ತು ತಾನವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ತಾಳ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿನ ನಿರ್‍ಯುಕ್ತಿಯು ಸಹ ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೂ ಗಾಯಕವಾದಕ ರಿಗೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ರಾಗಭಾವವನ್ನು ಉಪಬೃಂಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ, ಪದ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಮುಂತಾದ ಇತರ ನಿಬದ್ಧ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಾದರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೇ, ಹೀಗೇ ಎಂದು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವವರು ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗಿರಲಿ, ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಹ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವನ್ನು ವಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಾದರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಡು ತ್ತಾನೆ ; ಇದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಾಯಕವಾದಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ, ಕುಸುರಿಕೆಲಸದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗತಿಗಳಿರದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಗೇಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು/ಅಥವಾ ವಾಗರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾದ ರಸಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಗಾಯಕವಾದಕರು ಆಯಾ ಗೇಯರಸದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಬಹುದು. ಅದೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿರುವ ತುಂಡುಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನುಡಿಸುವವರಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ, ಔಚಿತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಇಂದು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಇಂತಹ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಉಳಿದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಧಾತುವು ಕೃತಿ ಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಗಭಾವವು

ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾದವೇ ಸುಲಭವೂ ರಂಜನಾಸ್ಪದವೂ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ರಾಗಭಾವವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಿ ಇರುವ ಕೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹದೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಷಯವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ; ಕೃತಿಯ ಮಾತುವು ತತ್ತ್ವ, ನೀತಿ, ಧರ್ಮ, ಆಚಾರ, ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆ, ಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಸ್ತುತಿ, ಭಕ್ತಿ, ಯೋಗ, ತಂತ್ರ, ಮಂತ್ರ, ಜ್ಯೋತಿಷ ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಮೇಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿನ ಪದಶಯ್ಯೆಯು ಛಂದೋನಿಯಮಗಳ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅಕ್ಷರಗಣಗಳ ಏರ್ಪಾಡು ದೊರೆಯಬಹುದು; ಆದರೆ ಇದು ಅಪರೂಪ, ಅಪವಾದ. ಅದರ ಪಾದದೈರ್ಘ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಪಾದಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣದ ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ; ಹಲವು ವೇಳೆ ಈ ನಿಯಮವು ಸಹ ಭಂಗವಾಗುವುದುಂಟು. ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಗರ್ಥಮೂಲವಾದ ರಸಸನ್ನಿವೇಶವು ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆಗುವ ಪ್ರತೀತಿಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದ್ದು. ಕೃತಿಯ ಮಾತು ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶೈಥಿಲ್ಯವು ಅದರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಲ್ಲ, ದೋಷವಲ್ಲ ; ಅದು ಅದರ ಬಲ, ಗುಣ.

ರಚನೆ

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಮೂರು ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣವೆಂಬ ಸಾಧಾರಣನಾಮಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯು ಪ್ರಬಂಧದ ಧಾತುಮಾತುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವು ಚರಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಸೇತುವೆಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪದ, ಜಾವಳಿ, ತಿಲ್ಲಾನಗಳು ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣ ಎಂಬ ಎರಡೇ ಖಂಡಗಳಿದ್ದರೂ ಚರಣದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರಖಂಡಗಳನ್ನು ಚರಣವೆಂಬ ಒಂದೇ ಅಂಗವನ್ನಾಗಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರವನ್ನು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಅನುಬಂಧವಾಗಿಯೂ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಅನುಬಂಧವಾಗಿಯೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ತ್ರಿಖಂಡಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಬಂಧವೇ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಣವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡದ ನಂತರದಲ್ಲಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿಯು ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯು ಒಂದು ಪಾದವಿದ್ದರೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಎರಡು ಪಾದಗಳಷ್ಟು, ಚರಣವು ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ ; ಅಥವಾ ಈ ಪ್ರಮಾಣದ

ಎರಡೆರಡರಷ್ಟು ಇರುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ಏರ್ಪಾಡು ನಿಯಮವೇ ಅಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪಲ್ಲವಿಯು ಎರಡು ಪಾದಗಳಷ್ಟು, ಅನು ಪಲ್ಲವಿಯು ಒಂದೇ ಪಾದದಷ್ಟು ಇರುವ ಕೃತಿಗಳು, ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಒಂದೊಂದೇ ಅಥವಾ ಎರಡೆರಡು ಪಾದಗಳಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು, ಎರಡು, ನಾಲ್ಕು, ಆರು, ಎಂಟು, ಹತ್ತು ಅಥವಾ ಹನ್ನೆರಡು ಪಾದಗಳಿರುವ ಚರಣಗಳ ನ್ನುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳು, ಚರಣವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮಧ್ಯಮಕಾಲದ ಧಾತುಮಾತು ಗಳುಳ್ಳ ಪಾದವೊಂದು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ 'ಸಮಷ್ಟಿಚರಣ'ದ ಕೃತಿಗಳು—ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಖಂಡದಲ್ಲಿರುವ ಪಾದಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಮಾನವಾದ ಅಕ್ಷರಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರಚಿತವಾಗು ತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರಣವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನವರು ರಚಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರಣಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ ; ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಬೆಸಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಹರಿದಾಸರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರು ಚರಣಗಳು ಇರುವುದೂ ಉಂಟು ! ತ್ಯಾಗರಾಜರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ೧, ೨, ೩, ೪, ೫, ೬, ೭, ೮, ೯, ೧೦, ೧೧ ಮತ್ತು ೧೨ ಚರಣಗಳಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಕೃತಿಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮುದ್ದು ಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಚರಣವು ಒಂದೇ ಒಂದು ; ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ! ಮಣಿಪ್ರವಾಳವೆಂಬ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಮಲೆಯಾಳ, ಕನ್ನಡ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಖಂಡಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಕೃತಿಯ ಧಾತುವಿನ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುವಾದ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಧಾತುವು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರಣದ ಧಾತುವು ಅಖಂಡವಾಗಿರುತ್ತದೆ ; ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧಾತುಗಳಿರುವ ಖಂಡಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಧಾತುವಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ರಾಗಭಾವವೂ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರ ಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚರಣಾಂತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಧಾತುವು ಸಹಜವಾಗಿ ನ್ಯಾಸಗೊಂಡು ಪಲ್ಲವಿಯ ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪೀಠಿಕೆ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ತ್ಯಾಗರಾಜ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರಣವು ಎರಡು ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ನಿರ ಪೇಕ್ಷವೂ ಆದ ಧಾತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಎರಡನೆಯದು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವೇ ಹೆಚ್ಚಿನವು. ಪ್ರಥಮಾರ್ಧವು ಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಚರಣಗಳುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವು ತುಂಬಾ

ಅಪರೂಪ. ಅನೇಕ ಚರಣಗಳಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣವೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಧಾತುವನ್ನೇ ಪಡೆದಿರುವ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪಂಚರತ್ನಕೃತಿಗಳೂ, ಅವರ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯ ಎಂದುಕು ನಿರ್ದಯ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ.

ಇದಲ್ಲದೆ ತ್ಯಾಗರಾಜರು ರಚಿಸಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಾದದ ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾದಗಳ ಅನೇಕ ಚರಣಗಳಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ ಧಾತುವು ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಬಿಡಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಶ್ರವಣ ಮನೋಹರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ದಿವ್ಯನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗೂ ಅನೇಕ ಚರಣ ಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಧಾತುವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಚರಣದ ನಂತರವೂ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಒಂದು ಧಾತುವು ಅನೇಕ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ಒಂದೇ ಧಾತುವೂ ಇದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣವಾದ ಮೇಲೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ರಾಗ, ಒಂದೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳಿರುವುದೂ ಉಂಟು ; ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ; ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ಅನೇಕ ತಾಳಗಳು ಇರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಕೆಲವು ಇವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಗತಾಳಮಾಲಿಕೆಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು.

ಲಯಪ್ರಯುಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಚೌಕವಾದ ಅಥವಾ ನಿಧಾನವಾದ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯಿದ್ದರೆ ಅದು ವಿಳಂಬಲಯದ್ದು ; ಬೇಗ, ದ್ರುತಿಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ದ್ರುತಲಯದ್ದು. ವಿಳಂಬವೂ ದ್ರುತವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥವಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಅದು ಮಧ್ಯಲಯದ್ದು. ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದವುಗಳು, ಸ್ಥೂಲಾರ್ಥಕಗಳು. ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದಷ್ಟು ಅವಧಿ ಇರುವುದು ವಿಳಂಬಲಯವೆಂದೂ, ಎರಡು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಮಧ್ಯಲಯವೆಂದೂ ಒಂದೇ ಮಾತ್ರಾ ಕಾಲದಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ದ್ರುತಲಯವೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಸ್ವಾವಲಂಬಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದುಂಟು. ದ್ರುತಲಯದ ಕೃತಿಗಳು ಅಪರೂಪ ವಾಗಿವೆ. ಮಧ್ಯಲಯದ ಕೃತಿಗಳೇ ಹೇರಳವಾಗಿದ್ದು ವಿಳಂಬಲಯದ ಕೃತಿಗಳು ವಿರಳ ವಾಗಿವೆ. ಉತ್ಸಾಹಾದಿ ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಚೋದಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರುತಲಯದ ಕೃತಿಗಳೂ, ಗಾಢವಾದ ರಸಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಚೌಕನಡೆಯ ಗಮಕಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬ ಲಯದ ಕೃತಿಗಳೂ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಲಯದ ಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರಯುಕ್ತ ವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಲಂಕರಣತಂತ್ರ

ಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅಲಂಕರಣಸಾಧನಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದರ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದುಂಟು. ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತಾಯಿಸ್ವರವು ಇರುವಂತೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ರಾಗಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ, ಪೂರಕವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವನ್ನು ಕೆಲವುವೇಳೆ ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ವರಗಳ ಜತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸುವ ಮಕುಟಸ್ವರ ವೆಂಬ ಅಂತ್ಯಭಾಗದೊಡನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅನು ಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರವೂ ಚರಣದ ನಂತರವೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಲಯದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದರೆ ಸಮಕಾಲದಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿಯೋ ಇದು ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಳಂಬಲಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ಅನು ಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಚರಣದ ನಂತರ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ ದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಕ್ಕೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಾತುವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗು ತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ ಮಾತುವಿಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವನ್ನೂ ಚರಣದ ನಂತರ ಮಾತುಸಹಿತವಾದ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವನ್ನು ವಿಲೋಮಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಕೊನೆಯಿಂದ ಮೊದಲಿನವರೆಗೆ ಹಾಡಿ ದರೂ ರಾಗಭಾವವು ತಪ್ಪುವುದರ ಬದಲು ಅದರ ಪೋಷಣೆಯೇ ಆಗುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಲೋಮಸ್ವರ ಎಂದು ಸಂಜ್ಞೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತಾಯಿಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಹಾಡಿದರೂ ಕೊನೆಯಿಂದ ಮೊದ ಲಿನವರೆಗೆ ಹಾಡಿದರೂ (ಸರಸ, ಕಿಟಕಿ, ವಿಕಟಕವಿ ಎಂಬಂತೆ) ಒಂದೇ ಅನುಕ್ರಮವಿರು ವಂತೆ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನುಲೋಮ-ವಿಲೋಮ ಸ್ವರಗಳೆಂದು ಹೆಸರು.

ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ತ, ರಿ, ಕಿ, ಟ, ಗಿ, ಣ, ತೊಂ, ಧಿಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಜತಿಗಳನ್ನೂ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಸ್ವರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ಸ್ವರ ವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಗೀತದೇಹದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಳವಡಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವಿರುತ್ತದೆ, ಬಹು ವೇಳೆ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಅಥವಾ ಚರಣದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಇದೆ. ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯಮಕಾಲಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಮಕಾಲಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೃತಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ ; ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾದುದು ; ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಲಂಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದ್ದು, ಐಚ್ಛಿಕವಾದುದು, ಪೋಷಕವಾದುದು. ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ

ಇವುಗಳ ವಿಷಮಸ್ಥಾನಗಳು ಎದ್ದುತೋರುವಂತೆ, ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಬಂಧವು ಇರುವಂತೆ, ತೀವ್ರವಾದ ಓಘವು ಇರುವಂತೆ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ದೀಕ್ಷಿತರ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ, ಅಥವಾ ಚರಣದ ನಂತರ, ಕೆಲವು ಸಲ ಎರಡೂ ವೇಳೆ,—ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಮಕಾಲಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡುವುದುಂಟು.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂಮ ಅಲಂಕರಣಸಾಧನವೆಂದರೆ ಸ್ವರಾಕ್ಷರ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಾರ್ಥ ವೆಂಬುದು ಪರ್ಯಾಯಶಬ್ದ. ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವರದ ಸ, ರಿ, ಗ, ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಸಂಕೇತ ಗಳಿಗೆ ಅದೇ ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸು ವುದು ಸ್ವರಾಕ್ಷರ. ಇದು ಧಾತುವೋ ಮಾತುವೋ ಎಂದು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಇದು ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಕೆರಳಿಸಿ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ತೋಡಿರಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಸರಿಗಾದನಿ ಎಂಬ ಸ್ವರಾಕ್ಷರವರ್ಣವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಯತಿ ಎಂದರೆ ವಿರಾಮ ; ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತ ಹೊಸ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ಅರ್ಥಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ರೋತೋವಹಯತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಪದವ್ಯಂದವನ್ನೋ ಸಮಾಸ ಪದವನ್ನೋ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತ ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ಪದಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ಅರ್ಥಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಗೋಪು ಚ್ಛಯತಿ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳೆರಡೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ರಾಗಾಂಕಿತವನ್ನು, ಎಂದರೆ ರಾಗದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಾಗರ್ಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಂಜಸವಾಗುವಂತೆ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಭಾವವು ಸ್ಥೂಲರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಗೇಯಪಙ್ತಿಯನ್ನು ಆಧಾರ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದರ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಸ್ಥಾನಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟ ವಾಗದಂತೆ ಆಯಾ ರಾಗಭಾವದ ಆಂತರಿಕ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವರ ನಿಬಿಡತೆಯನ್ನೂ ಗಮಕಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಆಯಾ ಗೇಯರಸದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ರಾಗಭಾವದ ಜಾಲವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಪರಾ ಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಅಲಂಕಾರಸಾಧನಕ್ಕೆ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ಉದ್ಘಾ ಟಿಸಿದವರು ತ್ಯಾಗರಾಜರೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅವರಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಗಾನಕ್ರಮ

ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಹೀಗೆ : ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು, ಇದ್ದರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಪೂರ್ತಿ ಹಾಡಿ ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು, ಇದ್ದರೆ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರದೊಡನೆ, ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ

ಹಾಡಿ ಪುನಃ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಥಮ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಚರಣ ಅಥವಾ ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಒಂದೇ ಚರಣವಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿ, ಸಂಗತಿಗಳ ಸಮೇತವಾಗಿ, ಹಾಡಿ ಇದರೊಡನೆಯೆ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರ ಅಥವಾ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳಿದ್ದರೆ ಮುದ್ರಾಖಂಡವಿರುವ ಎಂದರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಖಂಡವಿರುವ ಚರಣವನ್ನು ಹಾಡಲೇಬೇಕೆಂಬುದು ನಿಯಮ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಿರುವ ಬೇರೆ ಚರಣಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಬಹುದು. ಅನೇಕ ಧಾತುಕವಾದ ಅನೇಕ ಚರಣಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಹಾಡಿ ನಂತರ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಬಹು ಅಪರೂಪವಾಗಿ (ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಆರಭಿರಾಗದ ಪಂಚರತ್ನಕೃತಿಯಾದ 'ಸಾಧಿಂಚೆನೆ'ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ) ಪಲ್ಲವಿಯ ಬದಲು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೇ ಪ್ರತಿಚರಣದ ನಂತರವೂ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗಬಹುದು.

ಕೃತಿಯ ಮಾತುವಿನ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಸಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆಯಾ ಗೇಯ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಾಗರ್ಥನಿಷ್ಠರಸವನ್ನೂ ಗೇಯರಸವನ್ನೂ ನೆರವುವುದು, ಎಂದರೆ ಹರಡುವುದು, ನೆರವಲು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿಯಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವದಲ್ಲಿರುವ ರಸವನ್ನು ಗಾನರಸದ, ಎಂದರೆ ರಾಗಭಾವ ಹಾಗೂ ಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮೂಲಕವಾದ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಉಂಟು. ತಾಳ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿವಿಧ ಜತಿ ಹಾಗೂ ಗತಿಗಳಿರುವ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಮಾತುಭಾಗವು ತಾಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದು; ಆದರೂ, ಚರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೂ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆಯೂ ಮಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಗೇಯ ಪಙ್ತಿಯನ್ನು ನೆರವಲುಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೇ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಆಯಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ನೆರವಿ, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿ, ಇದು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಕೃತಿಯ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನೆರವಲು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಗಿಸಿ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಗೀತಖಂಡಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದು ಅದನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಮುದ್ರೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ; ಮುದ್ರೆಗೆ ಅಂಕಿತ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಅಂಕಿತವೆಂದರೆ

ಗುರುತು ; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ತನ್ನ ರಚನೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರುತನ್ನಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅವನ ಹೆಸರೇ ಇರಬಹುದು, ಅಥವಾ ತನ್ನ ಇಷ್ಟದೈವದ ಹೆಸರಿರಬಹುದು ; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಈ ಅಂಕಿತಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವುಳ್ಳ ಇತರ ಶಬ್ದರೂಪ ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಉಂಟು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮುದ್ರೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚರಣ ದಲ್ಲಿಯೂ, ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳಿದ್ದರೆ ಕಡೆಯದರಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಪ ರೂಪವಾಗಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದುಂಟು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಹೆಸರೂ, ಅಪರೂಪವಾಗಿ ತಾಳದ ಹೆಸರೂ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತಿಲ್ಲಾನದಂತಹ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಅಂಕಿತವೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಹು ವಿರಳವಾಗಿ ಪ್ರಭುವಿನ ಅಂಕಿತವನ್ನೂ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಕಿತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಕಿತವೇ ಇಲ್ಲದ ರಚನೆಗಳೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಹೆಸರುಗಳೇ ನೂರನ್ನು ಮೀರುತ್ತವೆ. ಅವರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಕೆಲವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯ, ಘನಂಶೀನಯ್ಯ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್, ಗಿರಿರಾಜಕವಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತಮಹಾರಾಜ, ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ, ಮಾತೃ ಭೂತಯ್ಯ, ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ, ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಭದ್ರಾಚಲಂ ರಾಮದಾಸ್, ಸದಾಶಿವಬ್ರಹ್ಮೇಂದ್ರ, ನಾರಾಯಣತೀರ್ಥ, ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶಯತಿ, ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಉಪನಿಷದ್‌ಬ್ರಹ್ಮ, ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ವಾಲಾಜ ಪೇಟೆ ವೆಂಕಟರಮಣಭಾಗವತ, ವೈಕುಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, ವಿಜಯಗೋಪಾಲ, ಕುಪ್ಪುಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಪಲ್ಲವಿ ಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಕಂಚಿ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿಸ್ವಾಮಿ, ದೊರಸಾಮಯ್ಯ, ಕುಲಶೇಖರಮಹಾ ರಾಜ, ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ವೆಂಗುಭಾಗವತ, ಶೇಷಾಚಲಭಾಗವತ, ವೀಣಾ ಕುಪ್ಪಯ್ಯರ್, ಮಾನಂಬುಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಪಲ್ಲವಿ ಶೇಷಯ್ಯರ್, ಚೆಂಗಲ್ವ ರಾಯಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸುಬ್ಬರಾಯಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪಂಚನದಯ್ಯ, ಅನಯ್ಯ, ಕರೂರು ದೇವುಡಯ್ಯ, ರಾಮನಾಡ್ (ಪೊಚ್ಚಿ) ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಕರಿಗಿರಿರಾವ್, ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, ಮುತ್ತುತಾಂಡವರ್, ಪಾಪನಾಶಂಶಿವನ್, ಅರುಣಗಿರಿನಾಥ, ತಿರುಕ್ಕಡಯೂರು ಭಾರತಿ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಭಾರತಿ ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳು ಕಾಣದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತರ ಭೀತಿಯು ಕಾರಣವೇ ಹೊರತು, ಆಯಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ.

೫. ದೇವರನಾಮ

ದೇವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅಲ್ಪಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಲಯನಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಏಕರಾಗ ನಿವೇಶಿತವಾಗಿ ಭಜನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ತನ ಮಾಡುವ ಹಾಡಿಗೆ ನಾಮಾವಳಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಭಾಗವತಪಂಥದವರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಭಜನಪದ್ಧತಿ ಇರುವೆಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾಮಾವಳಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದೇವರನಾಮವೆಂದರೆ ಇದೇ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು (ಏಕ ಅಥವಾ ಅನೇಕ) ಚರಣಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳಿದ್ದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲುವ ಹರಿದಾಸರ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ದೇವರನಾಮವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದೇ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತೃಕೆಯೆಂಬುದು ನಿಃಸಂಶಯವಾದುದು ; ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವೈಷ್ಣವಪಂಥಾನುಯಾಯಿಗಳಾದ ಮಾಧ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದವರಲ್ಲಿ ಆದ್ಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದ ಅರವತ್ತು ಮಂದಿ ಪುರಾತನರು ಹದಿಮೂರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೆಂದು ಮಾಧ್ವಮತೀಯರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ ; ಆದರೂ, ಇವರದೇ ಎಂದು ಸಂಶಯಾತೀತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ರಚನೆಗಳು ಕಡಿಮೆ ; ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಂದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ ನರಹರಿತೀರ್ಥರ ಕೆಲವು ದೇವರನಾಮಗಳಂತೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವ್ಯಾಸಕೂಟ ಮತ್ತು ದಾಸಕೂಟದ ಸಂತರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ದೇವರನಾಮಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಲವು ಸಾವಿರಗಳಷ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮತಸಂಬಂಧವಾದ, ದೇಶೀಯವಾದ, ಆಚಾರಸಂಬಂಧದ ಅನೇಕ ಚಿಲ್ಲರೆಗೇಯಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದರೂ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರಚುರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಈ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ, ವರ್ಣನೆಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಸರಿ.

ರಚನೆ

ದೇವರನಾಮದ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಕಾಸವು ಕೃತಿಯದಕ್ಕೆ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಪಾದಸಂಖ್ಯೆಯು ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಅಪವಾದಗಳುಂಟು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾದದೈರ್ಘ್ಯವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಮಾತ್ರಾಗಣ, ಅಂಶಗಣ, ವರ್ಣಗಣಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಅನು ಪಲ್ಲವಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿರುವ ಚರಣಗಳೇ ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಪಾದಗಳು ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ; ಎರಡರಿಂದ ಹನ್ನೆರಡರವರೆಗೆ ಪಾದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ವಿಷಮಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾದಗಳು ಚರಣದಲ್ಲಿರುವುದು ಬಹು ಅಪರೂಪ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರ ಒಂದು ರಚನೆಯ ಪ್ರತಿಚರಣದಲ್ಲಿ

ಏಳು ಪಾದಗಳಿವೆ. ಚರಣಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೆಸಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನ್ನು ಮೀರಿದ ಚರಣಗಳುಳ್ಳ ದೇವರನಾಮಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವು ಕೊನೆಯ ಚರಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಲಂಕರಣಸಾಧನಗಳು ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಧಾತುಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆಗಿರುವ, ಆದರೆ ರಾಗಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಧಾತುವಿರುತ್ತದೆ. ಚರಣದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಧಾತುವಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಷ್ಟಿಚರಣದ ವ್ಯವಹಾರವು ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತಮ್ಮ ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿಸಿರುವ ಅಥವಾ ನಿಯೋಜಿಸಿರಬಹುದಾದ ಧಾತುವು ಉಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಬಹುಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ಧಾತು ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಇವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟುಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಧಾತುವು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಠಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಇವುಗಳ ಗೋಪನವು ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಗಾಯಕರು ತಮ್ಮ ರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಇವನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ಈಗ ಫ್ಯಾಶನ್ ಆಗತೊಡಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ದೇವರನಾಮಗಳ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಔತ್ತರೇಯ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಗಾನಶೈಲಿ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ನವೀನ ಗಾನಶೈಲಿಗಳೂ ಇವೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ ಕನ್ನಡಿಗ ಗಾಯಕಗಾಯಕಿಯರು ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಶ್ರವಣರಮ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿದ್ದರೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೇವರನಾಮವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗದಿರುವುದು ದುರ್ದೈವವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ದೇವರನಾಮಗಳ ಮಾತುವು ಕೃತಿಯ ಮಾತುವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತುವು ಪ್ರಧಾನತರ. ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಭಾವ, ನೈತಿಕ ಅಥವಾ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯವು ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ ; ಆದರೂ ಭಕ್ತಿಯೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯರಸ. ಬೇರೆ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುವು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ದೇವರನಾಮವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಭಕ್ತಿರಸದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ; ನೀತಿ, ತತ್ತ್ವ, ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆ, ಆಚಾರಸಂಹಿತೆ, ಸ್ತುತಿ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ವೈರಾಗ್ಯ, ಮುಮುಕ್ಷುತ್ವ, ಲೋಕರೀತಿ ವರ್ಣನ, ಇವುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ, ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತಿಗಳ, ಪುರಾಣೇತಿ

ಹಾಸಗಳ ಸಾರವೇ ಇಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವವರು ಮಾಧ್ವ ಮತಾನುಯಾಯಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇವರ ಸಂಗೀತಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ, ಸರ್ಪಭೂಷಣ, ತಿಮ್ಮಪ್ಪದಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರರೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಬೋಧಕವಾದ ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೇವರನಾಮಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನರಹರಿತೀರ್ಥ, ಶ್ರೀಪಾದರಾಜ, ವ್ಯಾಸರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸ, ವೈಕುಂಠದಾಸ, ವಾದಿರಾಜ, ಕನಕದಾಸ, ವಿಜಯದಾಸ, ಜಗನ್ನಾಥದಾಸ, ರಾಘವೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸ, ಮಹೀಪತಿದಾಸ, ಸುರಪುರದ ಆನಂದದಾಸ, ಗೋಪಾಲದಾಸ, ಮೋಹನದಾಸ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖರನ್ನೂ ಇವರ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ನೂರಾರು ಇತರ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ದಾಸಕೂಟವು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಆಧುನಿಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಇಂದಿಗೂ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ.

೬. ಉಗಾಭೋಗ-ವಚನ

ಉಗಾಭೋಗವೆಂದರೇನು ? ಈ ಹೆಸರಿಗೆ ಸ್ವಧರ್ಮದ, ಸ್ವಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗಳು ಅನಾಂತರಿಕ ಪರೀಕ್ಷಣವನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳಲಾರವು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರೂ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉಗಾಭೋಗವು ಅದರ ಇಂದಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಹರಿದಾಸರು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಣಿಕೆ. ಸುಳಾದಿಗಳ ಮಾತೃಕಾರೂಪಗಳಾಗಿದ್ದ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ರಾಸಕ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷರಾಲಪ್ತಿ ಅಥವಾ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಕ್ಷರಾಲಪ್ತಿಯೆಂದರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಾಳದ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವುದು. ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದರೆ ರೂಪಕವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಲಪ್ತಿ ; ರೂಪಕವನ್ನು ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವುದು. ರೂಪಕವೆಂದರೆ ರೂಪವಿಷಯಕವಾದ, ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯವಾದ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ಮಾತು. ಈ ಆಲಪ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸುಳಾದಿಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹರಿದಾಸರು ಹೇಗೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಂತಹ ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ಆಲಪ್ತಿಯು ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ರಾಸಕ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತಾಲೀ ಪ್ರಬಂಧದ ವಿಪುಲಾಭೇದದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ, ಎಂದರೆ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಇಂತಹ ಆಲಾಪವಿರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಏಕೆಂದರೆ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಪೀಠಿಕಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ಹಾಡುವದು ಇಂದಿಗೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದು ಪರಂಪರಾಗತವೋ, ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ಚಾರಿತ್ರಕ ಪುನರುಕ್ತಿಯೋ, ಕಾಕತಾಳೀಯವೋ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ರಚನೆ

ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಅಥವಾ 'ಗಮಕ'ಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಕಥಾವಸ್ತುವೋ ವರ್ಣನೆಯೋ ರಸಸಂದರ್ಭವೋ ಇರುತ್ತದೆ ; ಉಗಾಭೋಗವು ಬಹಳ ಹ್ರಸ್ವವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೇ ಪಙ್ತಿಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ ; ಎರಡು ಪಙ್ತಿಗಳಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಪಙ್ತಿಗಳವರೆಗೂ ಇದರ ವಿಸ್ತಾರವು ಇರಬಹುದು. ಪಙ್ತಿ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ಪಾದಗಳಲ್ಲ ; ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಥವಾ ಇರಬೇಕಾದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಬಿಗಿ, ಐಕ್ಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪಙ್ತಿದೈರ್ಘ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ. ಏಳರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಅಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದೇ ಉಗಾಭೋಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಮಾನ ದೈರ್ಘ್ಯವಿರುವ, ಇಲ್ಲದಿರುವ ಪಙ್ತಿಗಳು ಇರಬಹುದು. ಪಙ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ವಿರಳ ; ಪ್ರಾಸಭಂಗದ ನಿದರ್ಶನಗಳೂ ಹಲವು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಸವಿರುವಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರ ಪ್ರಾಸವೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಾಂತ್ಯ ಪಾದದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾಗುವಂತೆ ಯತಿಯು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಧಾತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಉಗಾಭೋಗವು ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಿಗಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವದ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಏಕರೂಪತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ, ಮಾತುವಿನ ಅಂಶವೊಂದು ಧ್ರುವಪದವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದುಂಟು. ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಧಾತುವು ಏಕಾಂಡವಾಗಿ, ಅಖಂಡವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ರಾಗದ ಖಂಡಗಳು ಭಾವನಿರಂತರತೆಯ ತರ್ಕದಿಂದ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುವಿನ ಖಂಡಗಳನ್ನು ರಾಗಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ನೆರವುವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ದೇವರನಾಮದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದೇ ಇಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಉಗಾಭೋಗಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಹರಿದಾಸರೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಚಲಾನಂದ ದಾಸರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಇವುಗಳ ಪ್ರವಾಹವು ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಇವುಗಳ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರು, ವ್ಯಾಸರಾಯರು, ಪುರಂದರದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ವಿಜಯದಾಸರು ಮತ್ತು ಮಹೀಪತಿ

ದಾಸರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ಹೋಲಿಕೆ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಚನಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಇಂದು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಚನಗಳಿಗೂ ಉಗಾಭೋಗಗಳಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಾದೃಶ್ಯವೈದೃಶ್ಯಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿವೆ. ವಚನಗಳೂ ಅನಿಬದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತಗಳು. ಇವುಗಳೂ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಬಸವೇಶ್ವರನಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೂ ಇವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಬಹುಶಃ ನೂರನ್ನು ಮೀರದ ವಚನಕಾರರಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿ ಇವು ತುಂಬು ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಹರಿದುಬಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲಮ, ಮಹಾದೇವಿ, ಬಸವಣ್ಣ, ನಿಜಗುಣ, ಏಕಾಂತದ ರಾಮಯ್ಯ, ಏಕೋರಾಮಿ ತಂದೆ, ಕಿನ್ನರಿ ಬ್ರಹ್ಮಯ್ಯ, ಘಟ್ಟಿವಾಳಯ್ಯ, ಜೇಡರ ದಾಸಿಮಯ್ಯ, ಡೋಹರ ಕಕ್ಕಯ್ಯ, ತುರುಗಾಹಿ ರಾಮಣ್ಣ, ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ, ಚೆನ್ನಬಸವ, ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ, ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಯ್ಯ, ಮೋಳಿಗೆ ಮಾರಯ್ಯ, ಶಂಕರ ದಾಸಿಮಯ್ಯ, ಸಿದ್ಧರಾಮ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಮುಖ ವಚನಕಾರರನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಗಾಭೋಗ ಮತ್ತು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ; ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಕಾನುಭವದ ಆತ್ಮೀಯತೆ, ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭಾವದ ಗಾಢತೆಗಳಿವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆಯಾ ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ, ಸರಳವಾದ, ತಿಳಿಯಾದ ಆಡುಮಾತಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷೆಯ ಹಳತು-ಹೊಸದರ ಸಂಗಮವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗಿದೆ ; ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಣ್ನುಡಿ, ಜಾಣ್ನುಡಿ, ಲೋಕದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಹೊನಲು, ಹೊಳಪು ಇವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಮಾಜದ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ ; ಸಮಾಜದ ಟೀಕೆ, ಆತ್ಮಪರೀಕ್ಷಣ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಮಾನವ ಜೀವಿತದ ಉದ್ದೇಶ, ಮಾರ್ಗ, ಸಾಧನೆಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ ; ಇವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, ಮತಾಚಾರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ವಿಷಯವಾಗಿವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಆತ್ಮಸಮರ್ಪಣಭಾವವು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪದ ದರ್ಶನ, ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಶೀಲಸಂಹಿತೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾನುಭವ, ಸುಧಾರಣಾದೃಷ್ಟಿ, ಅನುಕಂಪ, ಕವಿಹೃದಯಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣಧರ್ಮದ ಆಚಾರವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ಖಂಡನೆ, ಬಂಡಾಯಗಳು ಮುಖ್ಯತಾನವಾಗಿವೆ ; ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ಅಥವಾ ಪರಸ್ಪರವಾದ, ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾದ ಬೇರೆ ಆಚಾರಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ನಡೆದಿದೆ. ಉಗಾಭೋಗಗಳಲ್ಲಿ ವಚನಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟೇ ಉತ್ಕಟವಾದ ಸ್ವಧರ್ಮಸಮರ್ಥನೆ ಇದೆ. ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಆಚಾರವಿಚಾರಗಳ ಪಾಲನೆ ಪೋಷಣೆಗಳು ಇವೆ.

ವಚನಕ್ಕೂ ಉಗಾಭೋಗಕ್ಕೂ ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಉದ್ದೇಶ, ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಎರಡೂ ಮತೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲು, ಆಚಾರಸಂಹಿತೆಯ, ಶೀಲಸಂಹಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಎರಡೂ ದೇಶ್ಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಜನಪದಸ್ತರದ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆಂದು ಆಯಾ ಮತೀಯ ನಾಯಕರು ದೇಶ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ, ಆಶುರಚನೆಯಿಂದ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು. ಎರಡೂ ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಸೋಜಿಗ! ಎರಡೂ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥಕಗಳಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಈ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಾರ್ಥವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ಊರ್ಜಿತವಾದವು. ವಚನವೆಂದರೆ ನುಡಿ, ಮಾತು ಎಂದು ಅರ್ಥವಷ್ಟೆ ; ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಚನವೆಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದದ ಪರಿಧಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರಬಿದ್ದು ನುಡಿಯೆಂದರೆ (ಕೃತಿ, ದೇವರನಾಮ, ಪದ, ಜಾವಳಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ)ಚರಣವೆಂದೂ, ಮಾತು ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಳ ಅಂಶ ಎಂದೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಆದರೆ ಈ ಅರ್ಥಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ವಚನ ಎಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಚನವೆಂಬುದು ನುಡಿಗಳಿಲ್ಲದ ಏಕಾಂಡ, ಅಖಂಡ ಪ್ರಬಂಧ. ಎಂದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಂಧದ ಅಂಗವಾಗಿ, ಅವಯವವಾಗಿ ಇರದೆ, ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿ, ವಚನಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ವಚನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಪಾಡುವೆ' ಎಂಬ ಗಾನಕ್ರಮದ ಕಾಮಚಾರವು ಉಗಾಭೋಗದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತುವನ್ನು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಸಹಜ ಯತಿಯಿದೆ, ಪ್ರಾಸವಿದೆ, ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ; ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಿದೆ, ಓಘವಿದೆ. ಐಕ್ಯತೆಯಿದೆ ; ಈಗಾಗಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, ಧ್ರುವಪದದ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣವು—ಅಪರೂಪವಾಗಿಯಾದರೂ—ಇದೆ ; ಗಮಕರೀತಿಯ ವಾಚನಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗುವ ಗೇಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದೆ ; ಪ್ರಯೋಗ ಬಾಹುಳ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಉಗಾಭೋಗವು ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾದರೂ ಅದರ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜಯದಾಸರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸನ್ನ ವೆಂಕಟದಾಸರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರು ಅಹ್ನಿಕಗುಣ, ಜನ್ಮಾಷ್ಟಮಿ, ಏಕಾದಶಿನಿರ್ಣಯ, ಮೂರ್ತಿಲಕ್ಷಣ, ಗಂಡಿಕೆ, ಶಿಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಅರವತ್ತುಸಾವಿರ ಕಲ್ಯಾಣದೇಶಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ವಿಜಯದಾಸರು ಇದೇ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರು 'ನಿಷ್ಠೆಬೋಧಕ ಉಗಾ

ಭೋಗಾದಿಯಾಗಿ' ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ಸಾವಿರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೭. ಪದ

ಪದವೆಂದರೆ ದೇವರನಾಮಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಸರೆಂದೂ ನಂತರ ಶೃಂಗಾರರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾದ, ಕೃತಿಯದೇ ರಚನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಹಾಡೆಂದೂ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇವು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಏಕಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಉದಯಿಸಿದವು.

ಪದಕ್ಕೂ ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತುವು ಭಕ್ತಿರಸದಲ್ಲಿ, ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪದದ ಮಾತುವು ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ; ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾಭಾವದ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆ, ಚೇಷ್ಟೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪದವು ಶೃಂಗಾರರಸ ಚಿತ್ರಣದ ವಿಶ್ವಕೋಶ. ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಶೃಂಗಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಮಹಾಭಾರತದಂತೆ—'ಯದಿಹಾಸ್ತಿ ತದನ್ಯತ್ರ ; ಯನ್ನೇಹಾಸ್ತಿ ತನ್ನ ಕ್ವಚಿತ್.' ಶೃಂಗಾರರಸದ ಮಧುರವೂ ಶ್ರಾವ್ಯವೂ, ಸುಂದರವೂ, ಸಮಗ್ರವೂ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಪದ.

ಶೃಂಗಾರಶಾಸ್ತ್ರ

ಶೃಂಗಾರವು ಎರಡು ರೀತಿ : ವಿಪ್ರಲಂಭ ಮತ್ತು ಸಂಭೋಗ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ. ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರು ಮೈಗೂಡಲೆಂದು ಬಯಸಿ ವಿಫಲರಾಗಿ ವಿರಹವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ವಿಪ್ರಲಂಭ. ಅವರ ಬಯಕೆ ತೀರಿ ಮೈಗೂಡಿ ಒಂದಾಗಿ ತೃಪ್ತರಾದರೆ ಸಂಭೋಗ. ಶೃಂಗಾರವು ಯೌವನಸಂಪನ್ನರಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು ಕಾಮಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಅಥವಾ ಪೋಷಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸ. ವಸಂತವೇ ಮೊದಲಾದ ಋತುಗಳು, ಹೂಹಾರ, ಕಾಮೋದ್ದೀಪಕಗಳಾದ ಗಂಧ, ಒಡವೆ, ರತಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೋ ಪ್ರಿಯಜನವನ್ನೋ ಸಲ್ಲಿಪಿಸುವ ವಿದೂಷಕ, ಸಖ, ಸಖೀ, ದೂತ, ದೂತಿ ಮುಂತಾದವರ ಸಹವಾಸ, ಗೀತವಾದಿತ್ರನರ್ತನ, ಕಾಮೋತ್ತೇಜಕಗಳಾದ ಭವನ, ಪುಷ್ಪವಾಟಿಕಾ, ಜಲಕೇಳಿ, ಉದ್ಯಾನವನ, ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ರತಿಗೆ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಬೆಳೆಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ನೇತ್ರಗಳ ವಿಲಾಸಮಯವಿಕ್ಷೇಪ; ಲಲಿತವೂ ಸುಕುಮಾರವೂ ಆದ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪ, ಮಧುರವೂ ರತಿ ಸಂದರ್ಭಸೂಚಕವೂ ಆದ ಮಾತು, ಇಂಗಿತ ಮುಂತಾದ ಅನುಭವಗಳು ವರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಆಲಸ್ಯ, ಉಗ್ರತೆ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳು ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಯ ಬಾಹ್ಯ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರ ಬಯಕೆಯು ಕೈಗೂಡಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಬಾಹ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಂತರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಬಯಕೆಯು ಕೈಗೂಡದೆ ಇರುವು

ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಮತ್ತು ಫಲವಾದ ಭೌತಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ರಸಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿರಹದ ವಿವಿಧ ಭಾವ, ಚೇಷ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ರತಿಯ ಅಂಗಗಳು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯಗಳೇ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿದ್ದು ಆಲಂಬನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೀಪನವೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆಯೇ ವಿಭಾವವಾದರೆ ಆಲಂಬನ; ದೇಶಕಾಲಾದಿಗಳು ವಿಭಾವವಾದರೆ ಉದ್ದೀಪನ. ನಿರ್ವೇದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಶಂಕೆ, ಅಸೂಯೆ, ಶ್ರಮ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ನಿದ್ರೆ, ಸ್ವಪ್ನ, ಪ್ರಬೋಧ, ವ್ಯಾಧಿ, ಉನ್ಮಾದ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ಜಾಡ್ಯ, ಮೋಹ, ಮರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಪ್ರಲಂಭವು ರತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಕರುಣೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕರುಣಾರಸವನ್ನೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಅಯೋಗ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಶೃಂಗಾರಭೇದವನ್ನೂ ಧನಂಜಯಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ವಿಪ್ರಲಂಭ(ಅಥವಾ ವಿಪ್ರಯೋಗ)ದ ಒಂದು ಭೇದ ವೆನ್ನಬಹುದು. ಹೊಸದಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಅನುರಕ್ತರಾಗಿರುವ ಇಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದೇ ಮನಸ್ಸಿದರೂ ಪರತಂತ್ರರಾಗಿ ಅಥವಾ ವಿಧಿವಶರಾಗಿ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ವಿರಹವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅಯೋಗವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ವಿಪ್ರಲಂಭವೆಂದರೆ ನಾಯಕನ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆಯ ವಂಚನೆಯಿಂದ (ಉದಾ. ಕೊಟ್ಟ ಸಂಕೇತದ ಗಡವು ಮುಗಿದಿದ್ದರೂ ಬರದೆ ಇರುವುದು, ಅನ್ಯಾನುರಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ) ವಿರಹವು ಉಂಟಾಗುವುದು. ಅಯೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗದ ಅತ್ಯಂತಾಭಾವ ಇರುತ್ತದೆ ; ವಿಪ್ರಲಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಸಂಭೋಗವಿದ್ದು ಈಗ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಶೃಂಗಾರವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಉಳ್ಳವನು ನಾಯಕ; ಒಬ್ಬಳಲ್ಲೇ ಅನುರಕ್ತನಾದ ನಾಯಕನು ಅನು ಕೂಲ; ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾದರೂ ಮೊದಲನೆಯವಳಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಾಗಿದ್ದರೆ ದಕ್ಷಿಣ; ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಲ್ಲೇ ಪ್ರೀತಿಯಿಟ್ಟು ಮೊದಲನೆಯವಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದಂತೆ ನಟಿಸು ವವನು ಶಠ; ಇನ್ನೊಬ್ಬಳ ಅಂಗಸಂಗದ ಸುಖದ ಸಂಕೇತಗಳು ತನ್ನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೊದಲನೆಯವಳನ್ನು ಬಳಿಸಾರುವವನು ಧೃಷ್ಟ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಇರ ಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳು ಶೋಭೆ, ವಿಲಾಸ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯ, ತೇಜಸ್ಸು, ಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಔದಾರ್ಯ. ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲೂ ಮೂರು ವಿಧ; ಒಳ್ಳೆಯ ಶೀಲದಿಂದಿದ್ದು ಸರಳವಾಗಿರುವವಳು ಸ್ವೀಯಾ; ಇವಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಪ್ರಾಯದ ಕಾಮವೂ ವಾಮಶೀಲವಾದ ರತಿಯೂ ಮೃದುಕೋಪವೂ ಇದ್ದರೆ ಮುಗ್ಧೆ; ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬ ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವ ಯೌವನವೂ ಕಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ; ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುವವರೆಗೂ ರತಿಯನ್ನು ಭರಿ ಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ ; ಕೋಪಬಂದರೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಕೊಂಕುಮಾತು, ಕಣ್ಣೀರುಗಳಿಂದ ನೋಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯೌವನವೂ ಕಾಮವೂ ಅತಿಯಾಗಿ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮದೋನ್ಮತ್ತಳಾಗಿರುವ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂಬ ಸ್ವೀಯಾನಾಯಿಕೆಯು ರತಿಯ ಮೊದಲಿ ನಲ್ಲಿಯೇ ಕರಗಿ ವಿವಶಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವೀಯೆಯು ಸ್ವಸ್ತ್ರೀ; ಎಂದರೆ ನಾಯಕನಿಗೆ

ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸೇರತಕ್ಕವಳು; ಅನ್ಯಾನಾಯಿಕೆಯು ಪರಸ್ತ್ರೀ. ಇವಳು ಅವಿವಾಹಿತಳಾದ ಕನ್ಯೆಯಾಗಬಹುದು. ಮದುವೆಯಾಗಿರುವ ಊಢಾ ಆಗಿರಬಹುದು. ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಬಗೆಯೂ ಒಂದುಂಟು. ಕಾಮಕಲಾಪ್ರವೀಣಳೂ ಧೂರ್ತಳೂ ಆಗಿರುವ ಇವಳು ಗಣಿಕೆ ; ಸಾಧಾರಣಸ್ತ್ರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಳ್ಳವಳು.

ನಾಯಕನಿಗೆ ಅನುಕೂಲನಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪೀಠಮರ್ದನನೆಂಬ ಚತುರಮಿತ್ರನೂ ವಿಟವಿದೂಷಕರೂ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಿಕೆಗೆ ಪ್ರಿಯತಮನೊಡನೆ ಸಂಕೇತವನ್ನೋ ಸಂದೇಶವನ್ನೋ ಒಯ್ಯಲು ದೌತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ದಾಸಿ, ಸಖಿ, ಕಾರೂ (ಕೀಳು ಜಾತಿಯ ಅಗಸಗಿತ್ತಿ, ಮನೆಗೆಲಸದವಳು ಇತ್ಯಾದಿ), ಮಲತಾಯಿಯ ಮಗಳು, ನೆರಮನೆಯವಳು, ಭಿಕ್ಷುಕಿ, ಸನ್ಯಾಸಿನಿ, ಚಿತ್ರಕಾರಳು, ಹೂಮಾರುವವಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಜನರು ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಇಂತಹ ನಾಯಿಕೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಂಟು ರೀತಿಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಲಿದವನು ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ಸ್ವಾಧೀನನಾಗಿದ್ದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಸ್ವಾಧೀನಭರ್ತೃಕಾ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಪ್ರಿಯಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಸಜ್ಜಾಗಿ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದಿರುವವಳು ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ. ನಲ್ಲನು ನಿರ್ದೋಷಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ತಡವಾದರೆ ಸಂದೇಹಿಸಿ ಉತ್ಕಂಠಿತಳಾಗುವವಳು ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ. ಧೃಷ್ಟನಾಯಕನು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನು ಬೆರೆತುದರ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಮನಸ್ಸು ಮುರಿದುಹೋಗಿ ಜರೆಯುವವಳು ಖಂಡಿತಾ. ಅಪರಾಧಿಯಾದ ಪ್ರಿಯನೊಡನೆ ಕೋಪಿಸಿ, ಜಗಳವಾಡಿ, ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟು ದುಃಖಿಸುವವಳು ಕಲಹಾಂತರಿತೆ. ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯು ರಮಣನು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರದುದರಿಂದ ಅವಮಾನಿತೆಯಾದೆನೆಂದು ಕುದಿಯುತ್ತಾಳೆ. ನಲ್ಲನು ಕಾರ್ಯಾಂತರವಾಗಿ ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ವಿರಹದಿಂದ ಬಳಲುವವಳು ಪ್ರೋಷಿತಪ್ರೇಯಸೀ. ಅವನು ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ದೇಶಾಂತರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣಸನ್ನದ್ಧನಾಗಿ ಹೊರಟುನಿಂತಿರುವಾಗಲೇ ವಿರಹವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವಳು ಪ್ರವತ್ಸ್ಯತ್‌ಪತಿಕಾ. ಕಾಮದ ತಾಪವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ದೂರವಿಟ್ಟು ತಾನೇ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವವಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಿಯನು ತನ್ನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವವಳು ಅಭಿಸಾರಿಕಾ.

ಹೀಗೆ ಅನುರಾಗಭೂಷಿತೆಯರಾಗಿ ಶೃಂಗಾರಸಂಪನ್ನೆಯರಾದ ಕಾಂತೆಯರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಭಾವಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇವು ಶೃಂಗಾರರಸದ ಸತ್ತ್ವಜ ಎಂಬ ವಿವಿಧ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು. ಇಂತಹ ಇಪ್ಪತ್ತು ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾವ, ಭಾವ ಮತ್ತು ಹೇಲಾ ಎಂಬ ಮೂರು ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು. ಅನುರಾಗಸಿಕ್ತ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ತರುಣಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಭೆ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ, ಮಾಧುರ್ಯ, ದಿಟ್ಟತನ, ಔದಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯಗಳೆಂಬ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಅವಳ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಹತ್ತು ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಆಯಾ ಯುವತಿಯ ಸ್ವಭಾವ

ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲೀಲಾ ಎಂಬ ಚೇಷ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಪ್ರಿಯತಮನ ಮಾತನ್ನೂ ನಡೆಯನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿಲಾಸ ಎಂದರೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಈಕ್ಷಣವಿಕಾರ—ಕಣ್ಣು ಹೊಡೆಯುವುದು?; ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಒಡವೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಅತಿರಮ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಅದು ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ. ವಿಭ್ರಮವೆಂದರೆ ಅವಸರಪಟ್ಟು ಒಡವೆಗಳನ್ನು ತಪ್ಪುತಪ್ಪಾಗಿ ತೊಡುವುದು. ರೋಷ, ಹರ್ಷ ಮತ್ತು ಭೀತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಬನಿ ಮೂಡಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಿಲಿಕಿಂಚಿತವೆಂದು ಹೆಸರು. ತನಗೆ ಇಷ್ಟನಾದವನ ವಿಷಯ, ಕಥೆ ಕೇಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಇಷ್ಟ ತೋರುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಚೇಷ್ಟೆ ಮೊಟ್ಟಾಯಿತ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಿಯನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದುದನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅವಳು ತನ್ಮಯಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಣರಮಣನ ಬಿಗಿದಪ್ಪುಗೆಯ ನೋವಿನಿಂದ ಆನಂದವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಕೆಳದುಟಿಯನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ನೋಯಿಸಿದಾಗ, ಕೂದಲು ಹಿಡಿದೆಳೆದು ನೋಯಿಸಿದಾಗ ಸುಖವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಹುಸಿಮುನಿಸನ್ನು ತರುಣಿಯು ತೋರಿಸಿದರೆ ಅದು ಕುಟ್ಟಮಿತ. ಪ್ರಿಯನು ಪ್ರಿಯವಾದುದನ್ನು ಆಡಿದರೂ ಮಾಡಿದರೂ ಗರ್ವ, ಅಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನಾದರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಿಬ್ಬೋಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸುಕುಮಾರವಾದ ಅಂಗವನ್ನು ಮೃದುವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡುವ ಯುವತೀಚೇಷ್ಟೆಯು ಲಲಿತ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಮಯಾನುಕೂಲವಿದ್ದರೂ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಹೇಳದೆಯೇ ಇರುವುದು ವಿಹೃತ.

ಶೃಂಗಾರರಸಸಂಹಿತೆ

ನಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕರು ಹೇಳಿರುವ, ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟ, ಎಲ್ಲ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಭಾವವು ಅಂಗವಾಗದೆ ಅಂಗಿಯಾಗಿಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾದುದು ಜಯದೇವ ಸರಸ್ವತಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ. ಶ್ರೀಮದ್‌ಭಾಗವತ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗೋಪೀಜನವಿರಹವನ್ನು ರಾಧೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಿಸಿ ಈ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ, ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರಸಪ್ರತೀತಿಯಾಗುವಂತೆ ಉತ್ತರಭಾರತ, ದಕ್ಷಿಣಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂತರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ವಂಗದೇಶದಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯಪ್ರಭುವು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಒಂದು ಹೊಸ ಭಕ್ತಿಪಂಥವನ್ನೇ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದನು.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಸಂತರು ಇದ್ದೇ ಇದ್ದರು. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಶೈವ ಸಂತರು ಮುರುಘನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮನ್ನೇ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ವಿರಹವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡರು. ಕೇವಲ ನೂರಿಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ

ಹಿಂದೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕೀಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬ ಸಂತರು ನಾಯಿಕಾ ವಿರಹದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಕ್ತಿಸಾಧನೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಂಧ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯ, ಪೆದ್ದತಿರುಮಲಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿನ್ನತಿರುಮಲಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ತಾಳ್ಲಪಾಕಂ ವಂಶಸ್ಥರು ಹದಿನೈದು-ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ. ಭಾವತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಶೃಂಗಾರಸಂಕೀರ್ತನೆಗಳು ಶೃಂಗಾರರಸನಿರ್ಭರವಾದ ಹಾಡುಗಳು. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಹರಿದಾಸರಂತೂ ಗೋಪೀವಿರಹವನ್ನು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀಪಾದರಾಜ, ವಾದಿರಾಜರು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸೂರದಾಸ್ ಮತ್ತು ನಂದದಾಸರು ಉತ್ತರದೇಶದಲ್ಲೂ ಗೋಪೀವಿರಹವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಭ್ರಮರಗೀತೆಗಳೆಂಬ ಗೇಯನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಗೋಪೀಕೃಷ್ಣ ವಿಷಯಕವಾದ ನೌಕಾಚರಿತ ಗೇಯನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು (ಚಿಕದೇವರಾಯ ?) ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವ್ಯಾಖ್ಯಾನಸ್ವರೂಪವಾದ ಚಿಕದೇವರಾಯಸಪ್ತಪದಿ ಮತ್ತು ಗೀತಗೋಪಾಲಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು.

ರಚನೆ

ಪದದಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿಯಂತೆ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣ ಎಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಚರಣಗಳಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ; ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳಿರುವುದು ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯ ಚರಣದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಹೆಸರೂ ನಾಯಕಭೇದದ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಇದು ನಿಯಮವಲ್ಲ. ಪದದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರಕೂಡದು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವು ಪದದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು.

ಪದದ ಧಾತುವು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಯಮ. ಕೆಲವು ತಮಿಳು ಪದಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದರೂಪವಾಗಿ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಮಿಶ್ರಛಾಪುತಾಳವೇ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವುದು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಆದಿ, ಝಂಪೆ (ಖಂಡಛಾಪು) ಮುಂತಾದ ಇತರ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾತುವು ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟರಾಗಸಂಚಾರಗಳೂ, ಸಂಗತಿಗಳೂ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಲಂಕರಣವಿಧಾನಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ; ಅಥವಾ ವಿರಳವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುವುದೂ ಉಂಟು. ಎಲ್ಲ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಧಾತುವಿರುತ್ತದೆ. ಚರಣಧಾತುವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೇರೆಯೇ ಇರಬಹುದು. ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಅಥವಾ ಅಂತ್ಯಾರ್ಧವು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೇ ಪಡೆದಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಚರಣದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧಧಾತುವು

ಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವನ್ನೂ ಪಡೆದಿರ ಬಹುದು. ಕೆಲವು ತಮಿಳು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ಮುಂಚೆ 'ಮುಡುಕು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮಧ್ಯಲಯದ ಮಾತು-ಧಾತುಗಳು ಸಮಾವೇಶ ಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಚರಣವಿರುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಇದು ತುಂಬಾ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ವೈಭವ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಳ್ಳ ಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪದದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ ಮುಡುಕಿನಂತಹ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲದ ಧಾತುಮಾತುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಖಡ್ಗವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಪದದರು ಅಥವಾ ದ್ವಿಪದ ಎನ್ನುವ ರೂಪವೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಂತಹ, ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ವಾಚನದಂತಹ ಮೂರು ಪಾದಗಳೂ ತಾಳನಿಬದ್ಧವಾದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪದವೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ನಿಗೂಢಾರ್ಥ

ಪದವು ಶೃಂಗಾರರಸನಿಬಿಡವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮಾತುವಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ತೆಲುಗು, ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನಾಯಕನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ತಮಿಳು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಮುರುಘನೇ (ವೇಲ್, ವೇಲಾಯುಧ, ದಂಡಪಾಣಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ನಾಯಕ ಪದದ ರಸವನ್ನು ಬಹಿಃಶೃಂಗಾರ, ಅಂತರ್ಭಕ್ತಿ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನ ಹೊರಮುಖದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಬಾಹ್ಯಚೇಷ್ಟೆ, ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವು ಕಾಣುತ್ತದೆ, ನಿಜ ; ಆದರೆ ಇದರ ಒಳಮುಖ ಭಕ್ತಿಮಾತ್ರ. ನಾಯಕನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮ ; ನಾಯಿಕೆಯು ಜೀವಾತ್ಮ ; ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಕರೆತಂದು ಸಮಾಗಮ ಮಾಡಿಸಿ ಐಕ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸಖಿ ಅಥವಾ ದೂತಿಯು ಗುರು. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಾಮಜನ್ಯವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳು ವಂತಹ ಹಾಡನ್ನಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದರ ಬದಲು ಗಂಡಾಗಲಿ ಹೆಣ್ಣಾಗಲಿ ಪರಬ್ರಹ್ಮವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬೇರಾಗಿ ಬಂದು ವಿರಹವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜೀವಾತ್ಮನು ತಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅಹಂಕಾರ, ಮಮಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಮರ್ಪಣಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನನ್ಯ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆಂದೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಪತ್ತಿಯಿಂದ ಶರಣ್ಯನಾದ ಭಗವಂತನು 'ಸರ್ವಧರ್ಮಾನ್ ಪರಿತ್ಯಜ್ಯ ಮಾಮೇಕಂ ಶರಣಂ ವ್ರಜ ; ಅಹಂ ತ್ವಾ ಸರ್ವಪಾಪೇಭ್ಯೋ ಮೋಕ್ಷಯಿಷ್ಯಾಮಿ ; ಮಾ ಶುಚಃ' ಎಂಬ ಅಭಯವನ್ನಿತ್ತು ಭವದ ಸಂಕೋಲೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆಂದೂ ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾಗವತಪಂಥದ ಆಂಧ್ರದೇಶಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಏಕಾದಶೀಭಜನೆ ಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುವುದುಂಟು.

ಪದವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣಸತ್ಯವಲ್ಲ ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಾಳ್ಲಪಾಕಂ

ಮನೆತನದವರು ಶೃಂಗಾರಸಂಕೀರ್ತನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಇದರ ರಸಾಭಿನಯವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರೆಂಬ ಇಂಗಿತವೂ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ; ಇದು ಗೋಪೀಕೃಷ್ಣವಿರಹವನ್ನು ಕುರಿತು ಗೇಯರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರ ಬಗೆಗೂ, ಗೀತಗೋಪಾಲ, ಚಿಕದೇವರಾಯಸಪ್ತಪದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ಬಗೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನೂ ತನ್ನ ಪದಗಳನ್ನು ರಸಾಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳೇನೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪದಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹದಿನೈದು, ಹದಿನಾರು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೋಲ್ಲೇಖವಾಗಲಿ ಇತರ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ನಟ್ಟುವ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದ ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರ ಚತುಷ್ಟಯರು ಪದವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದರು ; ಇವರ ಮೂಲಕ ಇದು ಇತರೆಡೆಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಊಹೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇದು ಎರವಲಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪದವು ಕೃತಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಎರವಲಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿತೆನ್ನುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪದವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಇದರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೆಂದರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನೇ. ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ಪದಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರ ಪದಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೊತ್ತಕ್ಕೆ ಸರಿಸುಮಾರಾಗುತ್ತದೆ ! ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ, ಸಾರಂಗಪಾಣಿ, ಮುವ್ವಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಅಯ್ಯರ್, ಘನಂಸೀನಯ್ಯ, ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲ, ರಂಗಾಜಮ್ಮ, ಪೆದ್ದದಾಸರಿ, ಗಿರಿರಾಜಕವಿ, ತಂಜಾವೂರು ಶಾಹಜೀಮಹಾರಾಜ, ಕಾರ್ವೇಟನಗರಂ ಗೋವಿಂದಸಾಮಯ್ಯ, ಮಾತೃಭೂತಯ್ಯ, ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ, ಮೇಳತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ, ಪರಿಮಳರಂಗ–ಕಸ್ತೂರಿರಂಗ – ಯುವರಂಗ – ಶೋಭನಗಿರಿ – ಘಟಪಲ್ಲಿ – ಬೊಲ್ಲಪುರ – ಜನಪಲ್ಲಿ –ಇನುಕೊಂಡ – ಶಿವರಾಮಪುರ– ವೆಣಂಗಿ ಎಂಬ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದವರು, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪದಕಾರರೆಂದರೆ ವೈದೀಶ್ವರನ್ ಕೋವಿಲ್ ಸುಬ್ಬರಾಮ ಅಯ್ಯರ್, ಘನಂ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ಮುತ್ತುತಾಂಡವರ್, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್, ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣಭಾರತೀ, ಕವಿಕುಲಜ ಭಾರತೀ, ಶಂಕರಾಭರಣ ನರಸಯ್ಯ, ಮಧುರಕವಿ, ಮಾಂಬಳಂ ಕವಿರಾಯರ್ ಮುಂತಾದವರು. ಕನ್ನಡ ಪದಕಾರರಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

೮. ಜಾವಳಿ

ಪದವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಾರ್ಥಸಂಕೇತಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಶೃಂಗಾರದ ಹಾಡಾದರೆ ಜಾವಳಿಯು ನಗ್ನಕಾಮದ ಹಾಡು. ಪದದ ಮಾತುಶೈಲಿಯು ಗಂಭೀರ, ಅಗ್ರಾಮ್ಯ ದೂರ. ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಮಾತುವು ಆಡುಮಾತಿನಿಂದಾದುದು, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಗ್ರಾಮ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪದವು ವಿಳಂಬಲಯಪ್ರಯುಕ್ತ ; ಜಾವಳಿಯು ಮಧ್ಯಲಯಗೇಯ; ಪದದ ರಾಗವು ಘನ ಅಥವಾ ನಯ. ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇಶ್ಯ. ಪದದ ನಾಯಕನು ಪರದೈವ, ನಾಯಿಕೆಯು ಜೀವಾತ್ಮ ; ಜಾವಳಿಯ ನಾಯಕನು ರಕ್ತ ಮಾಂಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ, ಉಪ್ಪುಕಾರಹುಳಿಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುವ, ಕೈಹಿಡಿದವಳನ್ನೋ ಪ್ರೇಮಿಸಿದವಳನ್ನೋ ವಂಚಿಸಿ, ಎರಡು ಬಗೆಯಲು ಹಿಂತೆಗೆಯದ ವಿಟ, ಧೃಷ್ಟ. ನಾಯಿಕೆ, ಅತ್ತೆ, ಮಾವ, ಅತ್ತಿಗೆ, ಮೈದುನ, ಗಂಡ—ಇವರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣುತಪ್ಪಿಸಿ ಕಾಮೋನ್ಮಾದದಿಂದ ನಲ್ಲನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆಣ್ಣು. ಪದದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವು ಸೂಚ್ಯ, ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯ. ಪದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಾವು, ನೋವು. ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಮೈಯಿನ ಕಾವು; ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಪ್ರೇಮ ; ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಕಾಮ.

ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ ; ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮವನ್ನು ಬಿಡದಿದ್ದರೂ ಇದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕಬುನಾದಿಯಲ್ಲಿ, ಅನುಭಾವದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತಗೊಳಿಸಿ ಈ ಜಾವಳಿ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಂದ್ಯವಾದುದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಜಾವಳಿ ಎಂದರೇನು ?

ಜಾವಳಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹೊಸದಾದರೂ ಹಾಡಿನ ರೀತಿ ತುಂಬ ಹಳೆಯದೇ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಹ,—ಉದಾ. ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ— ಈಗಿನ ರೂಪನ್ನೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜಾವಳಿ ಎಂದರೇನು ? ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಂಡಿ ತೆಗೆಯಲು ಆಧುನಿಕರು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೂ ನಿರುಕ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆಗಿವೆ ; ಇವೆಲ್ಲ ಊಹೆಗಳು ; ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸಗಳು ; ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಶಬ್ದವೆಂದೂ ಅಶ್ಲೀಲಪದ್ಯರೀತಿಯೊಂದರ ಹೆಸರೆಂದೂ, ದುರ್ಬಲ, ಅಲ್ಪ, ಕ್ಷುದ್ರ ಎಂದೂ, ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಕಾಲಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಅಲತಿಗೆ ರಸ ಎಂದೂ ನಿಘಂಟುಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಯಾ=ಮನ್ಮಥನ (!) ಬಿಲ್ಲು, ಆವಳಿ = ದುಂಬಿಗಳ (!) ಗುಂಪು, ಜಾವ = ಯಾಮ (ಇಂತಹ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಬರಹೇಳು !) +ಳಿ, ಜಾ + ವಡಿ (=ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಛಂದೋರೀತಿ) ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗಳೂ ಇವೆ ! ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕೆಲವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾವಡಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಿತವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಈ ಶಬ್ದವು ಸಂಗೀತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರೇಬಿಯನ್

ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯನ್ ಭಾಷಾಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಶಬ್ದರೂಪವು ಒಂದು ಸಹಜವಾದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹಳೆಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಝೂಂವ್‌ನಾ, ಝೂಂವಲೀ, ಝೂಂವಲೀ ಬಾಜ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳು ಜಾವಳಿ ಶಬ್ದದ ಮೂಲವೆಂದೂ ಮೈಸೂರಿನ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರು, ಹೈದರಾಲಿ ಮತ್ತು ಟೀಪೂಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಸ್ವದೇಶೀಯ ಹಾಡಿಗೆ ವಿದೇಶೀಯವಾದ ಈ ಹೆಸರು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತೆಂದೂ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಹುಟ್ಟಿ ನೆರೆಯ ನಾಡುಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಹರಡಿದುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ರಚನೆ

ಕೃತಿ, ಪದಗಳಂತೆ ಜಾವಳಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚರಣ ಎಂಬ ಮೂರು ಖಂಡಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ. ಬೆಸ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚರಣಗಳೂ ಇರಬಹುದು; ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಮುದ್ರೆಯು ಅಂತ್ಯಚರಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ, ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದುಂಟು. ಚರಣವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಎರಡೇ ಪಾದಗಳು ಓರಡಿ ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಬಹು ಪಾದಗಳ ಚರಣಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಜಾವಳಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆದಿ, ರೂಪಕ, ಮಿಶ್ರಛಾಪುತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಇತರ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಧ್ಯಲಯಗೇಯವೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ವಿಶೇಷ ರಂಜನೆಯ ನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ, ಹಗುರವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ, ಚೌಕಗಮಕಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದ, ಪ್ರಾಯಃ ದೇಶ್ಯಮೂಲದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇದು ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಮಾಚ್, ಬೇಹಾಗ್, ಫರಜು, ಕಾಪಿ, ಜಂಜೂಟಿ, ಹಮೀರ್‌ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಸಾರಂಗದಂತಹ ರಾಗದ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯೇ ಅಧಿಕವಾದರೂ ಆನಂದಭೈರವಿ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆ, ಹುಸೇನಿ, ಬೇಗಡೆ, ಸಿಂಧುಭೈರವಿ, ಮಾಂಜಿ, ಸುರಟಿ, ದೇಶೀಕಾಪಿ, ಭೈರವಿ, ಕಾನಡಾ, ಮೋಹನ, ಆಹರಿ, ಮುಖಾರಿ, ಕೇದಾರ, ದೇಶೀತೋಡಿ, ವಸಂತ, ಯಮುನಾಕಲ್ಯಾಣಿ, ಆಭೇರಿ, ದರ್ಬಾರು, ಪೂರ್ವಿ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ಪಂತುವರಾಳಿ, ಅಠಾಣಾ, ಧನ್ಯಾಸಿ, ಶಹನಾ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ರೇಗುಪ್ತಿ, ಶ್ರೀ, ಬೌಳಿ, ಬಿಲಹರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಾವಳಿಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ. ಜಾವಳಿಯನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣವು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರವು ಒದಗಿ ರಾಗವು ಸ್ವೈರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಜಾವಳಿಗೆ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರವನ್ನೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಜೋಡಿಸುವುದುಂಟು. ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುವು ದುಂಟು. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಜಾವಳಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದನಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಗಳಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಉತ್ಸಾಹದ ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನು ತೆಲುಗು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಿರುವ

ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ಸಹ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ! ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನೋಟ್'ನಲ್ಲಿ (ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡ, ಅದೂ ಅಲ್ಲದ, ಇದೂ ಇಲ್ಲದ ಇಬ್ಬಂದಿ ಸಂಗೀತ !) ಸಹ ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜಾವಳಿಗಳು ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳುಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯ, ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ಚಂದ್ರಶೇಖರಶಾಸ್ತ್ರಿ, ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ವಿದ್ಯಾಲ ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ, ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ, ತಚ್ಚೂರು ಸಿಂಗ್ರಾಚಾರ್ಯ ಸಹೋದರರು, ದಾಸುಶ್ರೀರಾಮುಲು, ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದವರ ಜಾವಳಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿದ ಜಾವಳಿಗಳು ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಆಚಾರ್‌ರವರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು, ದೇವಶಿಖಾಮಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ ಅರಸು, ವೆಂಕಟಾದ್ರಿಶಾಮರಾಯ, ತೆಲುಗುಪೇಟೆ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ನಂಜುಂಡಲಿಂಗ, ಗುರುನಾಥವಿಠಲ, ಹುಲ್ಲಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣ, ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ, ಮಡಿಕೇರಿ ಲಿಂಗರಾಜ, ರಾಜಾಪುರದ ಸಿದ್ಧೇಶ, ಶಾಂತಕವಿ, ಶ್ರೀರಂಗನಾಥ, ಷಣ್ಮುಖ, ವಾಸುದೇವವಿಠಲ, ಗುರುನಾಥವಿಠಲ, ಪಾರ್ಥಸಾರಥಿವಿಠಲ, ಮನವಳ್ಳಿ ನೀಲಕಂಠ, ಶೇಷಾದ್ರೀಶ, ರಂಗನಾಥ, ವೆಂಕಟಾದ್ರೀಶ, ಶಂಕರೇಶ, ನಾಮಗಿರಿ ನರಹರಿ, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮುಂತಾದ ಹಲವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

೯. ಪಲ್ಲವಿ

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಆನಂದಗೊಳಿಸುವ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ ; ಭಕ್ತಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕೃತಿ ಇದೆ ; ನೀತಿ, ಧರ್ಮಬುದ್ಧಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ದೇವರನಾಮ, ಉಗಾಭೋಗ, ವಚನಗಳಿವೆ. ಶೃಂಗಾರರಸದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ದರು ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳಿವೆ ; ಶೃಂಗಾರವು ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುವ ಅಷ್ಟಪದಿಯಿದೆ. ಗೇಯರಸದ ಛಂದೋಲಯವಿನ್ಯಾಸ ಲಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತಿಲ್ಲಾನವಿದೆ. ಪರಮಾತ್ಮನ ಲೀಲಾವರ್ಣನೆಗೆ, ನಾಮಮಹಿಮೆಗೆ ಶ್ಲೋಕವಿದೆ.

ಆದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ, ವಿದ್ವತ್‌ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ ರಚನೆ : ಅದರ ಹೆಸರು ಪಲ್ಲವಿ. ಇದು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕುಟಪ್ರಾಯವಾದುದು ; ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನ ವಿದ್ವತ್ತಿಗೆ, ಸಾಧನೆಗೆ, ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಳತೆಗೋಲು ; ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸವಾಲು ; ಶ್ರೋತೃವರ್ಗದಲ್ಲಿ 'ತಿಳುವಳಿಕಸ್ಥರ' ವೃಂದಕ್ಕೆ ರಸದೌತಣ ; ಅವರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಹಸಿವನ್ನು ಹಿಂಗಿಸುವ ಕಡಲೆ ; ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಹುರಿಗಡಲೆ; ತಿಳಿಯದವರಿಗೆ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆ.

ನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅರ್ಥವೇನು? ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಊಹಾಪೋಹಗಳು ಎದ್ದಿವೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಅರ್ಥವು ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿಲ್ಲ. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಸೂರಿಯು ಪಲ್ಲವವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗಾಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವ ಅತಿರೇಕಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಪಲ್ಲವವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಇದು ಏಳೆಯೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಪಾದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮೂರು ಮೂರು ಪದಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಹೆಸರು. ಇದರ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ತತ್ಸದೃಶವಾದ ಗೇಯರಚನೆಗಳ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಖಂಡದ್ದಾಗಲಿ, ಪಲ್ಲವಿ ಎಂದು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಬಂಧ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಲಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟು ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮತ್ತು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪಲ್ಲವ ಎಂದರೆ ಚಿಗುರು. ಇದು ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡದಾಗುವಂತೆ ಅಲ್ಪಮಾತು, ಅಲ್ಪ ಧಾತುಗಳಿರುವ ಈ ರಚನೆಯೂ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಪಲ್ಲವಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಪಲ್ಲವವುಳ್ಳದ್ದು ಅಥವಾ ಪಲ್ಲವಿಸುವುದು ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ? ಹೀಗೆ ಆಗುವುದು ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಈ ಹೆಸರು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ನೆರವಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಅವಕ್ಕೂ ಅನ್ವಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ಇಲ್ಲಿ ಏಕದೇಶೀಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಆದ್ಯಕ್ಷರ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕಶಬ್ದ ; 'ಪ' ಎಂದರೆ ಪದ, 'ಲ' ಎಂದರೆ ಲಯ, 'ವಿ' ಎಂದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ : ಪದ-ಲಯಗಳನ್ನು ರಾಗ-ಸ್ವರ-ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡುವುದು ಪಲ್ಲವಿ ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಶಬ್ದವು 'ಪಲವಿ' ಎಂದಾಗಬೇಕು, 'ಪಲ್ಲವಿ' ಎಂದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗುವುದು ಪದವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಿತವಾದ ಧಾತು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಿವಿಧವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡಿ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರೀಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಪದಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳು ಅಸ್ಖಲಿತವಾಗಿ ಸ್ವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾಗಿ ನಿಂತಿರಬೇಕು, ಎನ್ನುವುದು ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನಿಯಮ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಕೃತಿಗಳ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ; ಕೃತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯೇ ಈ ಪಲ್ಲವಿಯಾಯಿತು, ಎನ್ನುವ ವಾದವೂ ಒಂದಿದೆ ; ಇದು ಅಸಂಭವವೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಪಲ್ಲವಿಗಳೂ ಹೀಗೆ ರಚಿತ

ವಾದವುಗಳಲ್ಲ ; ಹೆಚ್ಚಿನವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರಚನೆಗಳೇ ; ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೃತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದಿದ್ದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನಲು ಯಾವ ಆಧಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಮನೋಧರ್ಮದ—ಎಂದರೆ ಆಶುಗೇಯಸೃಷ್ಟಿಯ—ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ನೆರವಲು, ಸಂಗತಿ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಯಿತು ; ಅದು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತೃಕೆಯಿಂದ ಸಿಡಿದು ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು, ಸಹಜವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಈ ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಂಶಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಪಲ್ಲವಿ ಅಥವಾ ಚರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಉಂಟಷ್ಟೆ. ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೆ ಏಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಲೆಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ?

ಈ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಕ ಸಮರ್ಥನೆಯು ದೊರೆಯುವ ವರೆಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬುದು ಈ ಬಗೆಯ ಗೇಯರಚನೆಗೆ ಇಟ್ಟ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ; ಕೃತಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಖಂಡಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿರುವುದು ಕಾಕ ತಾಳೀಯ ಅಥವಾ ಆಕಸ್ಮಿಕ, ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧುವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಗಾನವಾದನಗಳಲ್ಲಿನ ನಾದವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಆಧಾರರೂಪದ ಸ್ವರ ಎಂದರೂ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರದ ಆಂಶಿಕ ಅಂತರ ಎಂದರೂ ಶ್ರುತಿ. ರಾಗವೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಗ್ರಾಮರಾಗಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿತ್ತು; ಅದಕ್ಕೆ ವೇಸರ ಎಂದೂ ಹೆಸರಿತ್ತು. ರಾಗ ಎಂದರೆ ಈಗ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸ್ವರವರ್ಣ ವಿಭೂಷಿತವಾದ ರಂಜಕವಾದ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವೂ ಹೌದು. ತಾಳವೆಂದರೆ ಹರಿಕಥೆ, ಭಜನೆ, ನಟ್ಟುವಾಂಗ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಕಂಚಿನ ವಾದ್ಯ; ತಾಳವೆಂದರೆ ಗೀತವನ್ನು ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಳೆಯುವ ಸಾಧನವೂ ಹೌದು. ದ್ರುತವೆಂದರೆ ಬೇಗ ಬೇಗ ಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುವ ಲಯದ ಹೆಸರೂ ಹೌದು ; ಒಂದು ತಾಳಾಂಗವೂ ಹೌದು ; ಇಂತಹ ಇತರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು ; ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೃತಿಯ ಆದ್ಯ ಖಂಡಕ್ಕೂ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ ಅಸಾಧುವಲ್ಲ, ಅಪರೂಪವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ಹುಟ್ಟು

ಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ? ಇಂತಹುದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಇಂತ ಹವರೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಗದಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಹಲವರು ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೆಂದೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪಲ್ಲವಿಗಾನಕ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ರೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ತಂಜಾವೂರಿನ ತುಳಜ, ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ, ಅಮರ

ಸಿಂಹ ಮತ್ತು ಶರಭೋಜಿಯವರುಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದವರು; ಆದುದರಿಂದ ಪಲ್ಲವಿಯು ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಪಲ್ಲವಿಸಿದ್ದು ತಂಜಾವೂರಿನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರ ಬೀಜಾವಾಪನೆಯು ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಸುಮಾರು ೫೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಆಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ಸತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪಲ್ಲವಿಯು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು ; ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ತಿರುಮಲರಾಜಪಟ್ಟಣದ ರಾಮುಡುಭಾಗವತಮ (ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಧಾತುವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದಂತೆ) ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನೆಂದು ಅಬ್ರಹಾಂ ಪಂಡಿತನು ಕರುಣಾಮೃತಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಎಷ್ಟು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವಾದುದೋ ತಿಳಿಯದು.

ರಚನೆ

ಪಲ್ಲವಿ ಎಂದರೆ ಏನು ? ಮಿತವಾದ ಅಕ್ಷರಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಖಂಡವನ್ನು ನಿಬಿಡಸ್ವರವಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಸಾಂದ್ರ ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ, ಒಂದು ಧಾತುವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ರಾಗಭಾವವು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದರ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ರಾಗಭಾವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು, ಅಥವಾ ಈ ಮೂಲಧಾತುವನ್ನು ಮಾತೃಕೆಯೆಂದೋ ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದೋ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರೀಭಾವಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲು, ಸಾಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಉಚಿತವಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ತಾಳದ ಒಂದು ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಾವರ್ತವು ಮಿಶ್ರಛಾಪು, ರೂಪಕ, ಏಕ ಮುಂತಾದ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತುವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುವಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರವೂ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಏನೇನನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಲಿ, ಈ ಅಕ್ಷರಗಳು ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ, ಮೂಲಭೂತ ನಿಯಮ.

ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಿಯತವಾದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದು ಮಾತುವು ರಾಗಭಾವಾನ್ವಿತವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವುದನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಪಾಠ ಅಥವಾ ಮಾತೃಕಾಪಙ್ಕ್ತಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ಬೀಜ. ಇದನ್ನು ಪೂರ್ವಾಂಗ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾಂಗ ಎಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು ಪೂರ್ವಾಂಗವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಾವರ್ತದ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತರಾಂಗವು ತಾಳಾವರ್ತದ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಪದಗರ್ಭ ಅಥವಾ ಅರುದಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳದ ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ಘಾತದ ಮೇಲೆ, ಎಂದರೆ 'ಏಟಿನ' ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತದೆ ; ಇದರ ನಂತರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪ್ರಮಾಣದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ

ಇರುತ್ತದೆ. ಪದಗರ್ಭದ ಮೇಲೆ ಪಲ್ಲವಿ ಮಾತುವಿನ ಒಂದು ಅಕ್ಷರವಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ, ಅಪವಾದರೂಪದಲ್ಲಿ, ಪದಗರ್ಭವು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

ಪಲ್ಲವಿಯು ಸಮ, ಅನಾಗತ ಅಥವಾ ಅತೀತ ಎಂಬ ತಾಳಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಮಗ್ರಹವೆಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತದ ಆರಂಭವೂ ಗೇಯಾಂಶದ ಆರಂಭವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದು : ಹಾಡಬೇಕಾದುದನ್ನು ಅಥವಾ ನುಡಿಸಬೇಕಾದುದನ್ನು 'ಏಟಿಗೆ' ಸರಿಯಾಗಿ ಶುರುಮಾಡುವುದು ('ಏಟು', 'ಪೆಟ್ಟು' ಎಂದರೆ ತಾಳದ ಮೊದಲನೆಯ ಸಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆ, ಹೊಡೆತ ; ತಾಳಾವರ್ತವೆಂದರೆ ತಾಳವು ಒಂದು ಸುತ್ತುಬರುವುದು ; ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಒಂದೊಂದು ಸಲ, ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು). ಅನಾಗತವೆಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತವು ಮೊದಲು ನಡೆದು, ನಂತರ ಅದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ—ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಎಣಿಕೆಗಳ ಪೈಕಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ—ಗೇಯಖಂಡವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಅತೀತ ಎಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಷ್ಟು ಮುಂಚೆಯೇ ಗೇಯಖಂಡವು ಮೊದಲಾಗುವುದು. ಎಂದರೆ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರ ಅಗ್ರಾಂಶವನ್ನು ತಾಳಾವರ್ತದ (ಪಲ್ಲವಿಯ ಉತ್ತರಾಂಗದ) ಕೊನೆಯ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಅಥವಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ) ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅತೀತಗ್ರಹವೆಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಆಯಾ ಎಣಿಕೆಯ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನಿಯತ ಅಕ್ಷರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಈ ಅಕ್ಷರಸ್ಥಾನವು ಎಣಿಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ಕಾಲು, ಅರ್ಧ ಅಥವಾ ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಇರುತ್ತದೆ. ಅನಾಗತಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಮೂರು ಒಳಭೇದಗಳಿವೆ. ತಾಳಾವರ್ತದ ಮೊದಲನೆಯ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲು, ಅರ್ಧ ಮತ್ತು ಮುಕ್ಕಾಲು ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಾಲುಎಡುಪು, ಅರ್ಧಎಡುಪು ಮತ್ತು ಮುಕ್ಕಾಲುಎಡುಪು ಎಂದು ಹೆಸರು (ಎಡುಪು ಎನ್ನುವುದು ತಾಳಗ್ರಹದ ದೇಶೀ ಹೆಸರು. 'ಎಡ' ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಲ ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಿದೆ. ರಾಗದ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಎಡುಪು ಎಂದೇ ಹೆಸರಿದ್ದರೂ ಈ ಶಬ್ದವು ತಾಳಗ್ರಹ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.) ಅಂತೆಯೇ ಅತೀತಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಾವರ್ತದ ಕೊನೆಯ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲು, ಅರ್ಧ ಅಥವಾ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವು ಪಾರ್ರಂಭವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅತೀತದಲ್ಲಿ ಕಾಲು, ಅರ್ಧ, ಮುಕ್ಕಾಲು ಎಡುಪು ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಪಲ್ಲವಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಮಾತು. ಮಧ್ಯಲಯದ ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಅನಾಗತಗ್ರಹದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅರ್ಧ ಎಡುಪಿನಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಮಗ್ರಹದ ಪಲ್ಲವಿಗಿಂತಲೂ ಅನಾಗತಗ್ರಹದ್ದೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಅತೀತ ಗ್ರಹದ್ದೂ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಜಟಿಲವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಗ.

ತಾಳ-ಲಯ

ಪಲ್ಲವಿಯು ಮಧ್ಯ ಅಥವಾ ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅತಿದ್ರುತದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಗೇಯರಸಪ್ರತೀತಿಯಾಗಲಿ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಲಿ ಅಲ್ಪವಾಗುವುದರಿಂದ, ಅತಿವಿಳಂಬದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಪುನರುಕ್ತಿದೋಷವು ಬಾಧಿಸುವುದರಿಂದ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಹಿಂದಿನವರು ನಿಷೇಧಿಸಿದ್ದರು ; ಹೀಗಾಗಿ ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಲಯದ ಪಲ್ಲವಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವು ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ (ಸಮವಾಗಿ) ಎರಡು, ನಾಲ್ಕು ಎಂಟು—ಹೀಗೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣವಾಗಿ—ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದರೆ ಅದನ್ನು ಎರಡುಕಳೆಚೌಕ, ನಾಲ್ಕುಕಳೆಚೌಕ, ಎಂಟುಕಳೆಚೌಕ—ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಚೌಕ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯ ವಿಸ್ತಾರ, ವೇಗ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ತಾಳದ ದಶಪ್ರಾಣಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾರ್ಗ' ಎಂಬುದೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಅನ್ವಯವೇ ಇದು. ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕುಕಳೆಚೌಕದ ಪಲ್ಲವಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಮಯ ಒದಗಿದಾಗ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕರು ಎಂಟು, ಹದಿನಾರು—ಕಡೆಗೆ (ಅಪರೂಪವಾಗಿ) ಮೂವತ್ತೆರಡು—ಕಳೆಚೌಕದ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಉಂಟು.

ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಈಗ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುವುದೇ ವಾಡಿಕೆ. ಆದಿ, ಮಿಶ್ರಛಾಪು, ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟ, ಝಂಪೆ—ಈ ತಾಳಗಳ ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಮಿಳುನಾಡು, ಆಂಧ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ('ನೂರೆಂಟು') ತಾಳಗಳ ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನವನ್ನು, ಪಲ್ಲವಿಯ ಆಶುರಚನೆ, ಆಶುಗಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿದ್ದ ಪಲ್ಲವಿ ರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯನು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಈ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಗುರು, ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಹಂಸಪಾದಗಳೆಂಬ ಅಂಗಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಲಘುಜಾತಿಯ ಅನ್ವಯವು ಈ ಅಂಗಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿರಾಮವೆಂಬ ಬೇರೆ ಅಂಗವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಧದ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನವು ಗಾಯಕನಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯಗಳ ಮೇಲಿನ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಿಡಿತವನ್ನೂ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಕಷ್ಟವೂ ಆದ ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪ್ರಕಾಶಕವೂ ಆಗಿರುವ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುಬಯಸುವವರು ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವಾಂತರಭೇದಗಳಾದ ಮಿಶ್ರತಾಳ, ಮಾಲಾತಾಳ, ಸಂಕರತಾಳ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಭಂಗತಾಳ, ಮರ್ಮತಾಳ, ಉರುಪುತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿವಿಧುರತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಬಹು ಅಪರೂಪ. ಈ ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಅಪಾರ, ಅನಂತ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ತಾಳಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ತನ್ನದೇ

ಆದ ತಾಳಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹರಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಶೀಘ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯಲೆಂದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಾದ ಅಗಸ್ತ್ಯ-ಕಶ್ಯಪ ಮುಂತಾದ ಮುನಿಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಾಗರದ ಮೇಲೆ ತೇಲಿಬಿಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗಾಗಿ ಅನೇಕ ನೂರು ದೇಶೀತಾಳಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ವಾಗಿವೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತಗಳಾಗಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೃತ್ತಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾಗಿ, ಅರ್ವಾಚೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಂತಿವೆ. ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ರಟ್ಟೈ ಪಲ್ಲವಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗಗ್ರಹ, ತಾಳಗ್ರಹಗಳೂ ಪದಗರ್ಭಗಳೂ ನಡೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಏಕರೂಪವು ಬರುವಂತೆ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿರುವಂತೆ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ ಹೆಣೆದಿರುತ್ತದೆ ; ಒಂದೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಇಂತಹದೇ ತಾಳಗತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಗತಿಯನ್ನು ನಡೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಯ ಕಾಲವನ್ನೂ ಎಷ್ಟು ಸಮಪಾಲುಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಧಾತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇಂತಹ ಸಮಪಾಲುಗಳು ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು, ಅಥವಾ ಒಂಬತ್ತರಷ್ಟು ಇದ್ದರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಗತಿ/ನಡೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚತುರಶ್ರನಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಘುಜಾತಿಗಳುಳ್ಳ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ, ಚತುರಶ್ರವಲ್ಲದ ಬೇರೆ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ನಿಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ತಾಳಲಯಗಳ ಮೇಲೆ ತಮಗೆ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ತ್ರಿಶ್ರನಡೆಯ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿ ಮಠ್ಯತಾಳ, ಖಂಡನಡೆಯ ಮಿಶ್ರಜಾತಿ ಝುಂಪೆತಾಳ, ಮಿಶ್ರನಡೆಯ ಖಂಡಜಾತಿ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಮೂಲಪಾಠವು ಇಡೀ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ನಡೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪಲ್ಲವಿಯ ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಡೆ, ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಡೆ, ಹೀಗೆ ಎರಡು ನಡೆಗಳ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾಠದಲ್ಲಿರುವ ನಡೆಯು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದನ್ನು ಇತರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ತಾಳಾವರ್ತಕ್ಕೆ ಅಡಕಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚತುರಶ್ರನಡೆಯ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ತ್ರಿಶ್ರನಡೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಕಳೆಚೌಕವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ

ಎರಡು ಕಳೆಚೌಕದ ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಹಿಂದಿನಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ಪಾಠದ ಈ ಲಯವನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಅದನ್ನು ಮೂಲ ಪಾಠದ ಲಯದ (ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ) ಎರಡರಷ್ಟು ವೇಗ (ಎರಡನೆಯ ಕಾಲ)ದಲ್ಲಿ, ನಂತರ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವೇಗ(ಮೂರನೆಯ ಕಾಲ)ದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಉತ್ತರೋತ್ತರ ವಾಗಿ ಈ ದ್ವಿಗುಣವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಆರುಕಾಲಗಳವರೆಗೂ ಹಿಂದಿನವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಲೋಮವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಹಿಂದುಹಿಂದಿನ ಕಾಲ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲದ ನಂತರ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲ, ಆಮೇಲೆ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ)ಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿಲೋಮಕ್ರಮ ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅನುಲೋಮವಿಲೋಮಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಯ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಾಹ ವಾಗುವ ಧಾತುವಿನ ವೇಗವನ್ನು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕ್ರಮವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಲೋಮವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಾವರ್ತದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಲಪಾಠದ ಕಾಲವನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಎರಡರಷ್ಟು ವಿಳಂಬವಾಗಿ) ಅಥವಾ ಕಾಲು ಭಾಗದಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವಿಳಂಬವಾಗಿ) ಮತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣವಿಳಂಬಿತವಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಪಾಠದ ಧಾತುವನ್ನೂ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನೂ ಅದರ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ ನಿಯತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಾಳವನ್ನು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣವೇಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಗಲಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ಲಯವೃದ್ಧಿಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಲಯಾನುಲೋಮ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಪಾಠದ ಧಾತುವನ್ನೂ ಅದರ ತಾಳಾವರ್ತವನ್ನೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ದ್ವಿಗುಣವಾಗಿ ಏರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು; ಎಂದರೆ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನೂ ಅದರ ತಾಳಾವರ್ತ ವನ್ನೂ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನೂ ಅದರ ತಾಳಾವರ್ತ ವನ್ನೂ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ, ಇದಾದಮೇಲೆ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು; ಇದನ್ನು ವಿಲೋಮಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಸಬಹುದು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸಾಧಾರಣನಿಯಮವೆಂದರೆ ಮಾತು ಧಾತುನಿಯತಿ: ಎಂದರೆ ಮೂಲಪಾಠದ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾದ ತಮ್ಮ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಸ್ವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದು. ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಣವೇ ಇದು. ಅಂತೆಯೇ ಮೂಲಪಾಠದ ಧಾತುವೂ ನಿಯತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೆ

ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಲೋಮ, ಲಯಾನುಲೋಮ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಧಾತುಪ್ರವಾಹದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಭಾವಪ್ರತೀತಿಯ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಪಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಗಮಕಗಳಿಂದ ಆಯಾ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಬಹುದು.

ರಾಗಾನ್ವಯ

ಪಲ್ಲವಿಯ ರಚನೆಗೆ ರಾಗನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ: ಯಾವುದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಚಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೆರವಲು, ಸಂಗತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಷ್ಟು ಗಮಕ ಸೌಲಭ್ಯ, ಭಾವಗಾಢತೆ, ವಿಸ್ತಾರಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ರಂಜನಾ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾದುದು ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನಧರ್ಮ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಂಕರಾ ಭರಣ, ತೋಡಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ, ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮ, ಭೈರವಿ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಮೋಹನ, ವರಾಳಿ, ಪಂತುವರಾಳಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈಚೆಗೆ ವಿವಾದಿಸ್ವರ ಸಹಿತವಾದ ಮೇಳರಾಗ ಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಇತರ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಪಲ್ಲವಿನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಘನರಾಗಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೂ, ನಯರಾಗ ಗಳನ್ನು ಅನೇಕವೇಳೆಯೂ, ದೇಶ್ಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿರಳವಾಗಿಯೂ ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಲ್ಲವಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದರ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಉತ್ತರಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಆದರೆ ನಿಯತವಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದೂ ಇದೆ; ಗೇಯರಸನಿರ್ವಹಣೆಯ ಏಕ ರೂಪವೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವೂ ಆದ ಮುನ್ನಡೆಗೂ ಗಾಯಕಶ್ರೋತೃಗಳ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆಗೂ ಇದು ಅಡಚಣೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನದ ಅಂತ್ಯಭಾಗವಾದ ಮನೋಧರ್ಮಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಂದೊಂದು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ.

ಮೂಲಪಾಠದ ಧಾತುವು ಆಯಾರಾಗದ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾವವುಳ್ಳ ರಾಗಖಂಡದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಭಾವನಿರ್ವಾಹಕವಾದ ಮುಖ್ಯಸ್ವರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳೊಡನೆ ಸಮನ್ವಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ವರಗಳು ಧಾತು ವಿನ ನೆರವಲಿಗೆ ಬೀಜಸ್ಥಾನಗಳಾಗಿದ್ದು ಆಯಾ ರಾಗದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಹಂದರವನ್ನು ಒದಗಿ ಸುತ್ತವೆ. ಧಾತುವಿನ ಗ್ರಹಸ್ವರವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಗ್ರಹಸ್ವರವಾಗಿಯೋ ಜೀವಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿಯೋ ಇರುತ್ತದೆ. ಧಾತುವಿನ ಅಂತ್ಯಸ್ವರವು ರಾಗದ ನ್ಯಾಸಸ್ವರ ವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಇತರ ವಿಶ್ರಾಂತಿಸ್ಥಾನವೋ ಆಗಿದ್ದು ಗ್ರಹಸ್ವರ ದೊಡನೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪದಗರ್ಭದ ಸ್ವರವು ಧಾತುವಿನ ಗ್ರಹಸ್ವರ

ವಾಗಿಯೇ ಇರಬಹುದು, ಅದರ ಸಂವಾದಿ ಸ್ವರವಾಗಿರಬಹುದು, ಬೇರೆ ಜೀವಸ್ವರವಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಅದೇ ಸ್ವರವಾಗಿರಬಹುದು. ಧಾತುವಿನ ಗ್ರಹಸ್ವರವು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಿರಬೇಕು.

ಮಾತು

ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವು ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಮೂಲಪಾಠಕ್ಕೂ ಪಲ್ಲವಿಯ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೂ ಬಲವೂ ಬಿಗಿಯೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ತೀರ ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಬಂಧವು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೇಯರಸದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವದ ಪ್ರತೀತಿಯು ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ಅತಿ ಸಾಂದ್ರವೂ ನಿಬಿಡವೂ ಆದರೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸಂಗೀತಸೃಷ್ಟಿಗೆ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನೆರವಲಿಗೆ—ಅವಕಾಶವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದ ವಿಷಮಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿವೇಶಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂಲಪಾಠದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು, ಬಿಗಿ, ಅಂದಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತವೆ. ಅವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅನುಲೋಮ-ವಿಲೋಮ-ಪ್ರತಿಲೋಮ ಲಯಾನುಲೋಮ ಮುಂತಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟತರವಾಗುತ್ತದೆ; ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸವು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವು ಇಂತಹದೇ ವಿಷಯುವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಭಕ್ತಿರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ, ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿಯೋ ನಾಮರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಶೃಂಗಾರರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೋ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುವುದು ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರಕಲ್ಪನೆಗಾಗಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಒಂದು ಹಿಡಿ ಅಥವಾ ನೆಪವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆಂಬ ಅಥವಾ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮಾತುವು ಕ್ರಿಯಾಪದ ಸಮೇತವಾಗಿ ವಾಕ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮಾತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕೃತಿಯ (ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವೇಳೆ, ಪದದ) ಪಲ್ಲವಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಮಾತುವನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಂದೊಂದು ಪದವನ್ನಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ಸ್ರೋತೋವಹಯತಿಯ (ಉದಾ : ಪಗವಾರು ಬೋಧಿಂಚೆರೋ-ಸಾಮಿ ಪಗವಾರು ಬೋಧಿಂಚೆರೊ-ನಾ ಸಾಮಿ ಪಗವಾರು ಬೋಧಿಂಚೆರೋ—ಏರಾ ನಾ ಸಾಮಿ ಪಗವಾರು ಬೋಧಿಂಚೆರೋ), ಒಂದೊಂದೇ ಪದವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಗೋಪುಚ್ಛಯತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾ. ಸುಗುಣನಿಧಿ ಚಂದ್ರಕುಲಶೇಖರೇಂದ್ರ-ಗುಣನಿಧಿ ಚಂದ್ರಕುಲಶೇಖರೇಂದ್ರ-ನಿಧಿಚಂದ್ರ ಕುಲಶೇಖ

ರೇಂದ್ರ-ಚಂದ್ರಕುಲಶೇಖರೇಂದ್ರ-ಶೇಖರೇಂದ್ರ. ಮೂಲಪಾಠದ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಅದೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವ ಸ್ವರಾಕ್ಷರ ಪಲ್ಲವಿಯ ಚಮತ್ಕಾರವೂ—ಉದಾ. ಸರಿಗಾಪಾಗ ಇಚ್ಚೆನ-ಸಾದಾಪಾಗ ಇಚ್ಚೆರ—ಆಗಾಗ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ. ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ಅಥವಾ ಜತಿಗಳು ಇದ್ದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶೇಷ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮುದ್ರೆಯು ಇರುವುದು ವಿರಳ. ಇಷ್ಟದೈವದ ಅಥವಾ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವಧಾನತಾಳಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಧದ ಪಲ್ಲವಿಯೂ ಇದೆ. ಅವಧಾನವನ್ನು ಎಂದರೆ ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿಗಳ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರ ವಿಶೇಷ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಳದ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ. ಇದು ಗಾಯನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಮೈಸೂರು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ರಭುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ವೀಣಾ ಶಾಮಣ್ಣನವರು ಎರಡು ಕೈಗಳು, ಎರಡು ಕಾಲುಗಳು, ತಲೆ—ಈ ಐದರಿಂದಲೂ ಐದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತ ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ ; ಆಂಧ್ರ ಹರಿಕಥಾಪಿತಾಮಹ ಆದಿಭಟ್ಲು ನಾರಾಯಣದಾಸರೂ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೇ ಅವಧಾನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ನರ್ತನದಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಅವಧಾನವನ್ನು ಬಯಸುವ ಕೌಚಟ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ ನೃತ್ತಗಳನ್ನು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತಾಳಾವಧಾನದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ತಾಳಗಳನ್ನು, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತಾಳ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನು, ಬೇರೆಬೇರೆ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದು. ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವಧಾನ ಪಲ್ಲವಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀತಾಳಗಳೂ ಸೂಳಾದಿತಾಳಗಳೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ಪಲ್ಲವಿ ರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯನು ಇಂತಹ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಪಲ್ಲವಿ ಚಂದ್ರಪ್ಪನವರು ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರಿನ ನಂದಕುಮಾರರು ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಹನಂದನ, ಪೃಥ್ವೀಕುಂಡಲದಂತಹ ದೇಶಿತಾಳವನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವಧಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತಾಳಾವಧಾನವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ಉಳಿದ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅವಧಾನತಾಳಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ನಡೆಗಳುಳ್ಳ

ಎರಡು ತಾಳಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅವುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಡುಪು, ಅರುದಿಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಗಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಗ್ಗಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಯೋಜಕವೇ ಹೊರತು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೇನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಮೂಲಪಾಠವು ಅನ್ವಿತವಾಗಿರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ಎರಡು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾಠದ ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನೂ ನೆರವಲು ಸ್ವರ ಕಲ್ಪನೆ ಮೊದಲಾದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಇದು ಎಲ್ಲ ಗಾಯಕರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಬಂಧಿತವೂ ಹೌದು. ಈ ಬಗೆಯ ಲಯತಾಳ ವಿಷಯಕವಾದ ಸಾಧನೆಯಾಗಲಿ ಮಹತ್ತಾಗಲಿ ಅನ್ಯಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ.

ಒಂದೇ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಐದೂ ನಡೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಪಂಚನಡೆ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತದ ನಿಯತವಾದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಲೋಮ ಮೊದಲಾದ ತಂತ್ರಗಳು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಪಂಚಜಾತಿಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಹಾಡುವುದುಂಟು. ಇದು ಕೇವಲ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿ. ಇದರ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿಯೋ ಲಘುವಿನಲ್ಲಿಯೋ ಐದು ಎಣಿಕೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಲಘುಜಾತಿಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದಾಬಾಹಿರವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತದ ಯಾವುದೇ ಎಣಿಕೆಗೂ ಅದರ ನಂತರದ್ದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಇದು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಮೂಲಪಾಠದ ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಆವರ್ತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ, ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಪಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ (ಉದಾ. ರೂಪಕ, ಛಾಪು ಇತ್ಯಾದಿ) ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮೂಲಪಾಠವು ಒಂದು ತಾಳಾವರ್ತದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವು ಒಂದು ತಾಳಾವರ್ತದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ.

ಗಾನಕ್ರಮ

ಇನ್ನು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕಚೇರಿಯ ದ್ವಿತೀಯಾ

ರ್ಥದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘವಾದ ಪ್ರಬಂಧ, ಇದು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕಾಲವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮುಕ್ಕಾಲುಗಂಟೆಯಿಂದ ಒಂದೂವರೆಘಂಟೆಯಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾನ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರ ತನಿಗಳೂ ಸೇರಿ ರುತ್ತವೆ. ಈಚೆಗೆ ಜನಜೀವನದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಳಂಬಗತಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ವೇಗ ಮತ್ತು ಶೀಘ್ರಫಲಗಳ ಕಾಮನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ತಾಳ್ಮೆಗಳು ಕ್ಷೀಣವಾದುದರಿಂದ ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನವು ಸಭಾಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಡಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂರೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗ ತಾನ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದ ಗ್ರಾಮಾಫೋನ್ ತಟ್ಟೆಗಳು ಸಹ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು! ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ನಮಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವನ್ನೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದರೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದೇ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಘಂಟೆಗಳ ಗಟ್ಟಲೆ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಳನ್ನು ದಿನಗಟ್ಟಲೆ ಹಾಡಿದ, ಕೇಳಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ತ್ಯಾಗ ರಾಜರು ದೇವಗಾಂಧಾರಿರಾಗವನ್ನು ಎಂಟು ರಾತ್ರಿಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿದರೆಂದು ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ತೋಡಿಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ತೋಡಿಸುಂದರರಾವ್, ಭೈರವಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ, ಶಂಕರಾಭರಣನರಸಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆಯಾ ರಾಗ ಗಳನ್ನು ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅತ್ಯಂತ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬಹು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಪಲ್ಲವಿಯ ರಾಗವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದ ನಂತರ ಇದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾನವೆಂದರೆ ಸ್ವರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಲೋಪಿಸಿದರೆ ಷಾಡವತಾನವೆಂದೂ, ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಲೋಪಿಸಿದರೆ ಔಡುವ ತಾನವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಏರುತ್ತ ಅಥವ ಇಳಿಯುತ್ತ, ಇದ್ದರೆ ಶುದ್ಧತಾನವೆಂದೂ, ಕ್ರಮ ತಪ್ಪಿದರೆ ಕೂಟತಾನವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಈಗ ತಾನಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ಜತಿಗಳಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ; ವೀಣೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಅದಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ತಾನಗಳನ್ನು ನುಡಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮಕಾಲವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ರಾಗವನ್ನು ವಿವಿಧ ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಾನವೆಂದು ಹೆಸರು; ಇದರಲ್ಲಿ ಗಮಕ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರವು ಆಲಾಪನೆ

ಮತ್ತು ತಾಳ ನಿಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ತ ಮತ್ತು ನಂ ಎಂಬೆರಡು ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ (ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ತ, ನ, ದ, ರ, ರಿ ಎಂಬ ನಿರ್ವಾಹಕ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತೆ) ನಿರ್ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ, ಬ್ರಹ್ಮಶಬ್ದ ಪ್ರತಿಪಾದಕವಾದ, ಮಂಗಳಪ್ರದವಾದ 'ತೇನ' ಎಂಬ ಅಂಗದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಇಂದು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ; 'ಅನಂತ' ಎಂಬ ಭಗವನ್ನಾಮಸೂಚಕವಾದ ಶಬ್ದವಿದೆಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ ವನ್ನರಿಯದ ಮುಗ್ಧವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೂ ಉಂಟು.

ತಾನಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೆರಡು ಮತೀಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗಳಿವ : ತ ಎಂದರೆ ಶಂಕರ, ಅ ಎಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮ ; ನ ಎಂದರೆ ವಿಷ್ಣು. ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು 'ಮ್'ಕಾರವೆಂಬ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗಿ ಪರಬ್ರಹ್ಮವೆನ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ತಾನಂ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಬೀಜಮಂತ್ರ ; ಇದರ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಮೋಕ್ಷಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನಂ ಎಂಬುದು ಅನಂತ ಪದದ ರೂಪ. ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳು ಸಂತರಾದ ನಮ್ಮಾಳ್ವಾರರು ತಿರಮಲೆಯ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ತೇನ್ನಾ ತೇನ್ನಾ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿರುವ ಒಂದು ತಿರುವಾಯ್‌ಮೊಳಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದರಂತೆ : 'ತೇನ್ನಾ ತೇನ್ನಾವೇನ್ರವಂದು ಮುರಲ್ ತಿರವೇಂಗಡತ್ತು . . .' (ನಾನು ತಿರುವೇಂಗಡನದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಮಧುರಗೀತೆಗಳನ್ನು ದುಂಬಿಯ ಝೇಂಕಾರದಂತೆ ಹಾಡೆನು ; ತೇನ್ನಾ = ದುಂಬಿಯ ಝೇಂಕಾರ.) ಈ ತೇನ್ನಾ ಎಂಬುದು ತಾನವಾಯಿತು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ತಾನವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿಟ್ಟತಾನವೆಂದು ಹೆಸರು. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ (ಮತ್ತು ಕಂಠ ದಲ್ಲಿ) ರಾಗಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ರಾಗದ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು, ಮಧ್ಯ, ಕೊನೆ, ನಡುವಣ ವಿರಾಮಗಳು ಎಂಬ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹಾಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ(=ಚಿಟ್ಟ)ಸಂಚಾರ(ತಾನ)ಗಳನ್ನು ಆಯಾರಾಗದ ಆಂತರಿಕ, ಸಹಜ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಆಯ್ದು ಪೋಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಕಟಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಿತ್ತ, ಎಡುಪು, ಮುಕ್ತಾಯಿ, ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಮಕರಿಣಿ, ಸಂಚಾರಿ ದ್ವಿತೀಯ ಸಂಚಾರಿ, ತೃತೀಯ ಸಂಚಾರಿ, ರಿಷಭ-, ಗಾಂಧಾರ-, ಮಧ್ಯಮ- ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ಥಾಯಿ, ಸ್ಥಾಯಿ ತಾನ, ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿತಾನ, ಸರ್ವಲಘುತಾನ, ಢಾಲು ತಾನ, ಪಾಟ್ಟುತಾನ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದೆ. ಈ ತಾನಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಗುರುಗಳು ರಚಿಸಿ ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಹಲವು ಕಟಕಗಳು ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀ ಮಹಲ್‌ಪುಸ್ತಕ ಭಾಂಡಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದವುಗಳು.

ಕಟಕವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಉಲ್ಲೇಖವು ತುಳಜೇಂದ್ರನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತಾನಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಗುರುಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯ, ವೀಣಾ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಾಚಾರ್ಯರು ರಾಗದ ಬಾಲಪಾಠಕ್ಕೆಂದು ರಚಿಸಿದ ತಾನನಿಘಂಟುಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಚಾರಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ತಾಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ತಾನು ವರ್ಣಿಸುವ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಮಗುರುವಾದ ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿಗೆ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯ, ತಾನಪ್ಪಶೇಖರ ಎಂಬ ಬಿರುದುಗಳಿದ್ದವು. ಅವನು ಈ ತಾನ ಪದ್ಧತಿ ಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ರಾಗಾ ಲಾಪನೆ, ಕಲ್ಪನಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುವುದರ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಗುರುಗಳೂ ಅಷ್ಟೋ ಇಷ್ಟೋ ಅನುಭವಿಸಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗಲಾಪನೆಯ ಬಾಲಬೋಧೆಗೆ ಇಂತಹ ತಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಜ.

ಪಲ್ಲವಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಅವ್ಯವಹಿತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವ ತಾನಕ್ಕೂ ದೀರ್ಘ ವಾದ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ವೀಣಾಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ತಾನಗಳನ್ನು ಭಜಾವಳಿ (ದೀರ್ಘಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ) ಉದಟಿ (ಹ್ರಸ್ವ ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ), ಉಗ್ರ (ಲಂಘನಗಳಿರುವ ದೀರ್ಘಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗ) ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ (ವಿಲಂಬ ಮತ್ತು ದ್ರುತ ಲಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗ) ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರೌಢವಾದ ಎಡ, ಬಲ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಾನವು ಪ್ರೌಢಭಾಗ. ಘನರಾಗ ಪಂಚಕಗಳಾದ ನಾಟಿ, ಗೌಳ, ಆರಭಿ, ವರಾಳಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾಯಿ ಲಯ, ಗತಿ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಮೂವತ್ತು ತಾನಗಳನ್ನಾದರೂ ನುಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಾರಾಯಣಗೌಳ, ಮೇಚಬೌಳಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ವಿವಿಧ ಜಂತುಗಳ ಚಲನೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮಾನವ, ಗಜ, ಅಶ್ವ, ಮಯೂರ, ಮರ್ಕಟ, ಮಂಡೂಕ, ಕುಕ್ಕುಟ ಮತ್ತು ಚಕ್ರ ಎಂಬ ಎಂಟು ಬಗೆಯ ತಾನ ಗಳನ್ನೂ ಹಿಂದಿನವರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮತ್ತಿತರ ತಾನಗಳನ್ನು ಗಾಯನವಾದನ ಗಳಲ್ಲಿ ಸತಾಳಸಹಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾಳರಹಿತವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿತ್ತು. ಇದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ ವೈಣಿಕರು ಛತ್ತೀಸ(=36)ತಾನಗಳೆಂಬ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ತಾನಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಎಂಟು ವಿಧಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ ; ಆತಾನ, ವಿತಾನ, ಆಹತತಾನ, ಪ್ರತ್ಯಾಹತ

ತಾನ, ರವಜಾತಿ ಗೋಟುತಾನ, ಗಮಕತಾನ, ಮಂಡೂಕತಾನ, ಕುಕ್ಕುಟತಾನ, ಸರ್ಪತಾನ, ಹರಿಣತಾನ, ಹಂಸತಾನ, ಅಶ್ವತಾನ, ಗಜಗಮನತಾನ, ಭ್ರಮರತಾನ, ಮಯೂರತಾನ, ಚಕ್ರತಾನ, ಸಂಚಾರಿತಾನ, ಅಕಾಂಡತಾನ, ಮೀಟುತಾನ, ಅಲಪ್ತಿತಾನ, ದ್ವಂದ್ವತಾನ, ಕೂಟತಾನ, ಮೋಹಕತಾನ, ಶಿವಲಾಸ್ಯತಾನ, ಠಾಯಿತಾನ, ದಾಟುತಾನ, ರಸಿಕಮೋಡಿ ಮಾಲಾತಾನ, ಉರುಟುತಾನ, ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಸ್ವರಿತತಾನ, ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಸ್ವರಿತತಾನ, ಪಂಚ ಜಾತೀಯತಾನ, ಸ್ಥಾಯಿತಾನ, ತ್ರಿಪುಚ್ಛತಾನ, ನಿಬದ್ಧತಾನ, ಲಯತಾನ. ಇವುಗಳ ವಾದನ ದಲ್ಲಿ ಸಾದಾ ಮೀಟು, ಕತ್ತರಿ ಮೀಟು, ಝೂಲರಾ ಮೀಟು ಮೊದಲಾದ ಮೀಟುಗಳನ್ನು ಪಂಚದಶಗಮಕಗಳನ್ನೂ ತ್ರಿಶ್ರ ಮೊದಲಾದ ಐದು ನಡೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಬೇಕು.

ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತ-ಸಿದ್ಧಕಂಠರಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ಹಿರಿಯ ರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ವೀಣೆ ಕುಪ್ಪಯ್ಯ, ವೀಣೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ದೊಡ್ಡಶೇಷಣ್ಣ, ರಾಮಣ್ಣ, ವೀಣಾಶೇಷಣ್ಣ, ವೀಣಾಭಕ್ಷಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ವೀಣಾಕೂಸಪ್ಪ, ವೀಣಾಕೋನೇ ಟಯ್ಯ, ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪ, ಘನಂ ಸೀನಯ್ಯ, ಘನಂ ರಾಘವಯ್ಯ, ಪಂಜು ಅಯ್ಯರ್, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಪೂಚ್ಚಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಭೈರವಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪಲ್ಲವಿ ವಿದ್ವಾಂಸನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ತಾನವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಕೂಡಲೇ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುರುಪು, ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳುತ್ತವೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಗಾಯಕನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಪಲ್ಲವಿಗೋ ವಿಳಂಬ ಲಯದ ಕೃತಿಗೋ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಬಹುದು. ತಾನವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪೀಠಿಕೆಯೇ. ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ತಾನದ ವಾದನವೂ ಸಂದಿಗ್ಧವೇ; ಇದಾದ ನಂತರ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವು ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾನವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು, ಬಹು ರಂಜನಾಸ್ಪದ ವಾದುದು. ತಾನದ ವಾದನಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ವೀಣೆಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ರಂಜಿಸಲೆಂದೇ ಅದನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ನಂತರ ನುಡಿಸಲು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಪಿಟೀಲು, ನಾಗಸ್ವರ, ಕೊಳಲು ಮುಂತಾದ ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾನವನ್ನು ನುಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಸೂಚನೆಯೇ.

ರಾಗತಾನಗಳು ಮುಗಿದಾಗ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳಷ್ಟು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯು ದೀರ್ಘಪ್ರಬಂಧವಾದುದರಿಂದ, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಸರಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವು ಕಡಿಮೆಯಾದುದರಿಂದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ವಿರಾಮದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿರಾಮವು ಶ್ರೋತೃವಿನ ರಸಾನುಭವಸ್ರೋತದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಭಂಗಗೊಳಿಸು ವುದರ ಬದಲು ಅದನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಎಡುಪಿನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು

ಹಾಡಬಹುದೆಂಬ ಕುತೂಹಲವು ಬಲಿಯುತ್ತದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸನು ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠ ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾಳವಯವವನ್ನು ತೋರಿಸದೆ ಬರಿಯ ಘಾತಗಳಿಂದಲೇ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದರಂತೂ ಈ ಕುತೂಹಲ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಮೂಲಪಾಠವು ಅರುದಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿ, ನಿರೀಕ್ಷಣಾಸಾಫಲ್ಯದ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ವಾಂಸನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು, ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅದರ ನೆಲೆ ಯನ್ನೂ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತ, ನಾಲ್ಕಾರು ಬಾರಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಾದ್ಯ ಕಚೇರಿಯಾದರೆ ವಾದಕನು ತಾಳಹಾಕಿಕೊಂಡು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ತಾಳ, ಅದರ ಜಾತಿ, ನಡೆ, ಎಡುಪು, ಅರುದಿ, ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಮಾತುವಿನ ವಿವಿಧಾಕ್ಷರಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವ ಎಡೆಗಳು—ಇವೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಸುಳಾದಿತಾಳದ ಮಿಶ್ರ, ಮಾಲಾ ಅಥವಾ ಸಂಕರದ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳೋ, ಮರ್ಮ, ಭಂಗ, ಉರುಪು ಮುಂತಾದ ತಾಳಗಳೋ, ರಚ್ಚೆತಾಳವೋ, ಅಪರೂಪವಾದ ದೇಶೀತಾಳವೋ ಪಲ್ಲವಿರಚನೆಗೆ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಚೇರಿಯ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆ.

ಇದಾದ ನಂತರ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅದಷ್ಟೂ ಪಲ್ಲಟವಾಗದ ಹಾಗೆ ಮೂಲಪಾಠದ ಧಾತುವಿಗೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗತಿಗಳು ಪೂರ್ವಾಪರಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಸಂಗತಿಗಿಂತ ಮುಂದಿನದು ಹೆಚ್ಚು ಗಮಕಗಳನ್ನೋ, ಸ್ವರ ನಿಬಿಡತೆಯನ್ನೋ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಸಂಗತಿಗಳ ಗಾಯನದ ನಂತರ, ಎಂದರೆ ರಾಗಭಾವ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ನಂತರ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಎಂದರೆ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕೇವಲ ತ್ರಿಕಾಲಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ, ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿನವೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಪಂಡಿತಪ್ರಕಾಂಡರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಅನುಲೋಮ, ವಿಲೋಮ, ಪ್ರತಿಲೋಮ, ಲಯಾನುಲೋಮ—ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈಗ ಪಲ್ಲವಿಯು ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಗತಿವಿನ್ಯಾಸದ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಇದೇ ಸಮಯ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗತಿಯು ಚತುರಶ್ರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕಾಲಗಳನ್ನು ಅನು ಲೋಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನಂತರ ಅದೇ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಅದನ್ನು ಮೂರುಕಾಲ ಮಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿ. ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣನಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ವಿಶೇಷವಾದ ಗಣಿತಜ್ಞಾನವನ್ನೂ

ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯು ಮೂಲತಃ ಚತುರಶ್ರನಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಗಲ್ಭರು ನಡೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಲವನ್ನೂ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಚತುರಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ, ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ, ಚತುರಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲ, ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲ, ಚತರಶ್ರ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲ, ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲ, ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಇದನ್ನೇ ವಿಲೋಮಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಷಟ್ಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತ, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಷಟ್ಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಕಾಲಗೋವಿಂದಮಾರಾರ್, ಪಲ್ಲವಿ ರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣವೇಗವುಳ್ಳ ಆರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ; ಇದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವಾದ ಷಟ್ಕಾಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರದುಷ್ಟವಿವಾದಗಳು

ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಿದೆ : ಪ್ರತಿಲೋಮವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಎಡುಪು ಮೂಲಪಾಠದ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಎಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಆಯಾ ವಿನ್ಯಾಸ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿರಬಹುದೆ ? ಎಡುಪು ಒಂದೇ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪದಗರ್ಭವು ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ—ಎಂದರೆ ಮೂಲಪಾಠದ ತಾಳಾವರ್ತದ ತನ್ನ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ—ಅಚಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ ; ಮಾತುವಿನ ಎಲ್ಲ ಅಕ್ಷರಗಳೂ ಇಂತೆಯೇ ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠವು ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ತಾಳಾವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ವಿವಾದವೂ ಇದೆ. ಇದ್ದರೆ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂಲಪಾಠದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತಾಳಾವರ್ತಗಳಿರುತ್ತವೋ ಅದನ್ನೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿ, ಲಯವಿನ್ಯಾಸತಂತ್ರಗಳು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಿರುವ ನೆರವಲು, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲಘಟಕವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಬದಲು ತಾಳದ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ—ಎಂದರೆ, ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು, ಎಂದರೆ ವಿಳಂಬತೆಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು—ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೇ ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ವಿಶೇಷವಾದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ; ಎರಡನೆಯದು ಆರಂಭದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಡೆಯವರೆಗೂ ನಿರ್ವಾಹ

ಮಾಡಬಲ್ಲ (ಎಂದರೆ ಕಾಲವನ್ನು 'ಓಡಿಸದೆ' ಅಥವಾ 'ತಳ್ಳದೆ' ಇರಬಲ್ಲ) ವಿಶೇಷ ಲಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ತಾಳಾಂಗದಲ್ಲಿ ಲಘುವಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಜಾತಿಗಳಿರುವಂತೆ, ಗುರು, ಪ್ಲುತ, ಹಂಸಪಾದಗಳಿಗೂ ಲಘುವಿನ ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ, ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ವಿವಾದವೂ ಒಂದಿದೆ. ತಾಳಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಾಮವು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅನುದ್ರುತಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಕ್ಷರದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ದೊರೆತು ದ್ರುತದ ಅರ್ಧದಷ್ಟಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಣಯವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಜಾತಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಲಘುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಗುರು, ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ನಿಃಶಬ್ದ (ಹಂಸಪಾದ)ಗಳು ದೇಶೀತಾಳಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವು. ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಪ್ರಾಚೀನಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪಲ್ಲವಿ (ಮತ್ತು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯ)ಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವು. ಆದುದರಿಂದ ಅನುದ್ರುತ ಮತ್ತು ದ್ರುತಗಳಿಗೆ ಜಾತಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆಯೆ ಅಥವಾ ಇರಬೇಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುವುದಿಲ್ಲ.

ತಾಳವಿಷಯಕವಾಗಿ ಇಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ೧೭೫ ತಾಳಗಳು ಎಂಬ ಪಂಡಿತಂಮನ್ಯವಾದ ಮಾತು ಆಗಾಗ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂಬ ಐದು ಲಘುಜಾತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಇವೇ ಹೆಸರುಗಳ ಐದೈದು ನಡೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ನೂರಎಪ್ಪತ್ತೈದು ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ತಾಳ ವಿಷಯಕವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಕುಠಾರಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ತಾಳವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು, ಅದನ್ನು ಇತರ ತಾಳಗಳಿಂದ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ಲಕ್ಷಿಸುವುದು ಅದರ ಅಂಗ ; ಎಂದರೆ ಅನುದ್ರುತ, ದ್ರುತ ಮತ್ತು ಲಘು(ಇತ್ಯಾದಿ)ಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು, ಯಾವಾಗ, ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅವಯವ ನಿರೂಪಣೆ. ಕಾಲ, ಲಯ, ನಡೆ, ಮಾರ್ಗ, ಕ್ರಿಯೆ, ಜಾತಿ, ಪ್ರಸ್ತಾರ, ಯತಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಗಳು ತಾಳದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರ ಅವಾಂತರ ರಚನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳು ಇರುವುದು ಏಳೇ (ಆದಿತಾಳವು ತ್ರಿಪುಟದ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿ ಪ್ರಭೇದ).

ಕಡೆಯದಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಈಚೀಚೆಗೆ ಪಂಚಜಾತಿ (ಪಂಚನಡೆ!) ಪಲ್ಲವಿಯೆಂಬ ಒಂದು ರೀತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದು 'ಫ್ಯಾಷನ್' ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರ ತಾಳಕ್ಕೆ ಲಘುವಿನಲ್ಲಿ ಐದು ಎಣಿಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಣಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ (ಅಥವಾ ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮ

ವಾಗಿ) ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು ಮತ್ತು ಒಂಬತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಂಚ 'ನಡೆ' ಅಲ್ಲವೆಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ತಾಳಾವರ್ತ ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಿರಬೇಕು (ಈ ಸಮ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು ಮತ್ತು ಒಂಬತ್ತು ಸಮವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ಪುನಃ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಆಯಾ ನಡೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು)ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪಲ್ಲವಿಯು ನಿಃಸಂದೇಹ ವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಬಾಹಿರವಾದುದು ; ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನರ್ಹವಾದುದು.

ವಿಸ್ತರಣಶೀಲಸೃಷ್ಟಿ

ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಮುಂದಿನ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಗಾಯಕನು ನೆರವುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಿಸದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವವನ್ನು ರಾಗಭಾವದಿಂದ ಪೋಷಿಸುತ್ತ ಮೊದಲು ವಿಳಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಚೌಕಗಮಕ ಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಇದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಬಿಡವಾದ ಸ್ವರಸ್ತೋಮಗಳಿಂದಲೂ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರವಾದ, ವೇಗವಾದ ಸ್ವರಗತಿ ಯಿಂದ ದ್ರುತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನೆರವಲು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲ ಪಾಠವು ಗೇಯಾರ್ಥದಿಂದ ಮೈತುಂಬಿಕೊಂಡು ಸುಂದರವಾಗುವುದು ಈ ಭಾಗ ದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದು ಮುಗಿಯುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬಿಗುಹು, ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗಳು ಮೂಡಲು ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ನೆರವಲನ್ನು ಮುಗಿಸುವಾಗ ಗಾಯಕನು ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಸರಳವಾಗಿರುವ ಆದರೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವನ್ನು ಎಡುಪಿಗೆ ತಂದುನಿಲ್ಲಿಸಿ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಲಯ ದೊಡನೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕೆಲಸ; ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕನ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ, ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಮೂಡಿದುದು; ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಯಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಘಂದಟ್ಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿನ ತಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರ ವನ್ನು ಅಶುಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗಾಯನವು ಮುಖ್ಯಗಾಯಕನ ಹಾಗೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸ್ವಂತಸೃಷ್ಟಿಯ ತಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ಏಕಾಕ್ಷರವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ತಾಳಾವರ್ತದ ಕಾಲು ಆವರ್ತದವರೆಗೂ ಕಲ್ಪನಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಗಾಯಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಮಾಡುತ್ತ ಅವನ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಮನೋ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ತಾವು ಅನುಸರಿಸಬಲ್ಲೆವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಗಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಾಂಶಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಲಯಾಂಶಕ್ಕೆ

ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯು ದೊರೆತು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸೊಗಸು ಮೂಡುತ್ತದೆ ; ಇದು ಗಾಯಕನ ಹುರುಪಿಗೆ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೀಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯು ಅರ್ಧ, ಮುಕ್ಕಾಲು, ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗಾಯಕನ ಮನೋಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ, ಆದರೆ ಸ್ವಂತ ಆಶುರಚನೆ ಯಿಂದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ನಡೆದು, ಗಾಯಕನೂ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹುರುಪಿನ ವಾತಾವರಣವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸು ವಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಾಯಕನು ದೀರ್ಘವಾದ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿ, ಮೂಲ ಪಾಠವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೆ ಎಡುಪಿಗೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ಜೀವಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ವಿರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸನು ಅಷ್ಟೇ ತಾಳಾವರ್ತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಮಾಡಿ ಅದೇ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಸರದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಿ, ನಂತರ ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದು ಕಾಲು ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ನ್ಯಾಸಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿ ಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕಚೇರಿಯ ಈ ಭಾಗವು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಗಮನ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಇಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾಲು ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ನಡೆದಮೇಲೆ ಅದೇ ಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪುನಃಪುನಃ ಬಳಸುವುದರಿಂದಲೋ ಸರದಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ರಚಿಸುವುದರಿಂದಲೋ ರಸಾತ್ಮಕ ಬಿಗುಹನ್ನು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಒಯ್ದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಗಾಯಕನು ಸರ್ವಲಘುವುಳ್ಳ ಸ್ವರ ಗಳನ್ನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಹಾಡಿ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತಾಳಾ ವರ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು, ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಹಾಡು ತ್ತಾನೆ. ಇದು ರಮ್ಯವಾದ ಆದರೆ ಜಟಿಲವಾದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವುಳ್ಳ, ಕೆಲವುವೇಳೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ನಡೆಗಳಿರುವ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಕರಾರು ವಾಕ್ಕಾದ ಅಕ್ಷರಕಾಲಪ್ರಮಾಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಮೂರು ಬಾರಿ ಹಾಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಎಡುಪಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ ಪಿಟೀಲಿನ ಸರದಿ ಇರುವು ದಿಲ್ಲ. ಇದು ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಮುಕ್ತಾಯ. ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡದಿದ್ದರೆ ಆಯಾ ಕಚೇರಿ ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತಮವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಾಯನದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವು ದುಂಟು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವನ್ನೂ ಎಡುಪಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಎಡುಪಿನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಧಾತುವು ಯಾವ ಸ್ವರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೋ ಅದರ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾ ಸ್ವರವು ಮುಗಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಇದೇ ; ಪ್ರಾರಂಭ

ಸ್ವರದ ಮೇಲಿನ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು.

ಪಲ್ಲವಿಯ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತಂತ್ರವುಂಟು. ಪಲ್ಲವಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇದೂ ಪ್ರಧಾನತಮಕೃತಿಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಪಾಠದ ಎಡುಪಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಯತಿಯಿರುವ ಇತರ ಎಡುಪುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಿದ್ವತ್‌ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಆಶುರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಮಾಡಿ ಆಮೇಲೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ) ಎಡುಪಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದು. ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವನ್ನು ಹಾಡಿದ ನಂತರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮೂಲ ಎಡುಪಿಗೆ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವು ಮುಗಿದಮೇಲೂ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದೂ ರೂಢಿಯಿದೆ ; ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಅದರ ಮೂಲ (ಎಂದರೆ ಪ್ರಾರಂಭದ)ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವುದೂ ಇದೆ.

ಈ ಭಾಗವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಜನೆಗೆಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು. ಗಣಿತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಛಂದೋಲಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಮನೋಧರ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಳಲಿ ಜಡವಾದ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಗೇಯರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ, ದೇಶೀಯ ಮೂಲದ—ಎಂದರೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಿಂದ ಎರವಲು ಬಂದಿರುವ—ಹಿಂದಿನದರೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಸದೃಶವಾಗಿರುವ, ಅಥವಾ ಖಂಡಸ್ವರೂಪದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಿಟೀಲು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸನು ಸರದಿಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ರಾಗಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ತುಂಬಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಗಾಯಕನು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಹಾಡುವುದುಂಟು. ಎಂದರೆ ಅದೇ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ತಾಳಗಳ ಆವರ್ತಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಮಾಡಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಲ್ಲವಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಪಾಠದಲ್ಲಿರುವ ಎಡುಪು-ಪದಗರ್ಭಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಇನ್ನೊಂದು ನಡೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಕ್ರಮವು ಈಗ ಬಹಳ ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕನ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರ ಆಶುಕಲ್ಪನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಇದು ಒರೆ ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ.

'ತನಿ ಆವರ್ತನ'

ಪಲ್ಲವಿಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಅಂತ್ಯಭಾಗವು ಲಯವಾದ್ಯಗಳ ತನಿ. (ತನಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಗಾಯಕನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ನುಡಿಸುವುದು.) ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರವೈವಿಧ್ಯದ ರಂಜನೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟತರವಾದುದರಿಂದಲೂ ಶ್ರವಣರಮ್ಯವಾದ ಅಂಶವು ಕಡಿಮೆಯಾದುದರಿಂದಲೂ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಾಮದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿಬರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕರು ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕರೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ, ಅಥವಾ ಕೈಕಾಲು ಆಡಿಸಿ, ಅಥವಾ ಹೊಸಗಾಳಿಯನ್ನು ಕುಡಿಯಲು ತಂಡತಂಡವಾಗಿ ನಿರ್ಗಮಿಸಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ತಪ್ಪು, ಲಯವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಆದ ಅನ್ಯಾಯ, ಅಪಮಾನ ; ಶ್ರೋತೃವು ಕಲಾವಿದನ ಬಗೆಗೆ ತೋರಬೇಕಾದ ಸೌಜನ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸದೆ ಕೇವಲ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ತಾನು ಹಣಕೊಟ್ಟು (ಅಥವಾ ಕೊಡದೆ) ಬಂದಿರುವ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದುದನ್ನು ಕೇಳದೆಯೇ ಇರುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಚಲಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಂತ ಮಾನವೀಯ ಸೌಜನ್ಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ನನಗೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ, ಈ 'ತನಿ' ಭಾಗವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅನನ್ಯೋಪಲಬ್ಧವಾದುದು ; ಛಂದೋಲಯಗಳ ಆಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಶುದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಡುವಂತಹುದು ; ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಅಲ್ಪಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಶತಾಧಿಕವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ತರುವಂತಹುದು. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ, ಕಂಜಿರ, ಘಟ, ಮೋರ್ಸಿಂಗ್, ಡೋಲಕ್ ಮತ್ತು ಕೊನಕ್ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಲಯ-ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಚೇರಿ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯತೆಯಲ್ಲಿನ ತರ-ತಮಭಾವವು ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮೃದಂಗ. ಮೃದಂಗವಿದ್ವಾಂಸನೇ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ನಾಯಕ. ಅವನು ಇತರ ಲಯವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು (ಇದ್ದರೆ, ಅವರ) ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೂ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಸೂಚನೆ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

ತನಿಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಚತುರಶ್ರಗತಿಯ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಜತಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಇವುಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಾರಿಗೂ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲ ಪಾಠವನ್ನು ನುಡಿಸಿ ತನಗೆ ಅದರ ಮೇಲಿರುವ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಮೂಲ ಪಾಠದ ಎಡುಪು, ಅದರ ಮಾತುವಿನ ವಿವಿಧ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ತಾಣಗಳು, ಅರುದಿ—ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದ ಕೂಡಲೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ತ್ರಿಕಾಲಮಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು

ಪ್ರತಿಲೋಮ, ಲಯಾನುಲೋಮ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಗಾಯಕನು ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದರೆ, ನುಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತದ ಯಾವ ಯಾವ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಬರುತ್ತವೆಯೋ ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಘಾತಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತ ಎಡುಪನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಜತಿಗಳನ್ನು ಶ್ರವಣ ರಮ್ಯವಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಸಮವಾದ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿಕೊಂಡು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ, ಏಕೋತ್ತರವೃದ್ಧಿ ಯಿಂದ ವಿಷಮಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಿವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ; ಇದು ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಮೇಲೆ ಎಡುಪಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಂತಹ ಒಂದೊಂದು ಖಂಡಕ್ಕೂ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಹೆಸರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಯವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಒಂದೊಂದು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಆಶುರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸರದಿ ಯಂತೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಮೊದಲನೆಯ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾಠದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು, ನುಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಎಡುಪಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು, ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳು—ಮುಂತಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತ ಕಾಲು ಆವರ್ತಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಡೆಯನ್ನು ಬಿಡದೆ ಸರದಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದಾಗ ಏಕಾಂಡವಾಗಿ ತೋರಿ ಶ್ರವಣಮನೋಹರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನು ನುಡಿಸಿದುದನ್ನೇ ಇತರರೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಪುನರಾವರ್ತನ ಮಾಡಿದಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಈ ಜತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಸರ್ವಲಘುವುಳ್ಳ, ದೀರ್ಘ ವಾದ, ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ, ಪಾಟಾಕ್ಷರ ನಿಬಿಡವಾದ, ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ಲಯವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಕ್ತಾಯ ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಬೇಕಾದ ಎಡೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವ್ಯವಹಿತಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಈ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಕೊಡಲೇ ಮೃದಂಗವಿದ್ವಾಂಸನು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ರಚನೆಯನ್ನು ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ; ಇಲ್ಲವೆ ಎರಡನೆಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ವೇಳೆಗಂತೂ ಜೊತೆಗೂಡುತ್ತಾರೆ. ಮುಕ್ತಾಯವು ಜಮಾ ವಣೆಯಾಗಿ ಎಡುಪಿಗೆ ಬಂದುಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗಾಯಕನು ಮುಕ್ತಾಯದ ಮೂರನೆಯ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯು ಎಡುಪಿಗೆ ತಲುಪುವ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗಾಯನವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಸಹಕಾರಧರ್ಮ

ಇದು ಪಲ್ಲವಿಯ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯಕಥೆ. ಇದು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದೇ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಬಂಧ. ಆದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಕಚೇರಿಯ ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೂ ಮೀರದಂತೆ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎಚ್ಚರತಾಳಬೇಕಾದುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಗಾಯಕನು—ಪಲ್ಲವಿ ರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯನಂತಹ ಆಶುಪಲ್ಲವಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಅಪರೂಪದ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಯಥಾಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಬಲವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕಂಠಗತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ರಹಸ್ಯಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮನನಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಯಾವ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ, ಮುನ್ಸೂಚನೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹಠಾತ್ತನೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ನುಡಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಲಯವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರ ವಿದ್ಯಾಕ್ಷೇತ್ರವೇ ಇದಾದುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವವರು ಇದ್ದಾರು ; ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಅದು ಇದ್ದು, ಅವರು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಕೂಡಲೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ಅದು ಶ್ಲಾಘ್ಯವೇ ಹೊರತು ನಿರ್ವಹಿಸದಿದ್ದರೆ ನಿಂದ್ಯವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಮನಗಾಣದೆ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕರು, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥರಾಶಿಯ ಯಾವುದೋ ಸಂದುಗೊಂದುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ತಾಳವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಸತತಾಲೋಚನೆ, ಸತತಾಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು, ಇದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ ಮೃದಂಗವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಲಿ, ಪಿಟೀಲುವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಲಿ ಅರಿಯಲು ಅಸಮರ್ಥನಾದನೆಂದು ಹೀಯಾಳಿಸುವುದು, ತೇಜೋವಧೆಮಾಡುವುದು ಸಲ್ಲದು ; ಅದು ಅನಾಗರಿಕ ವರ್ತನೆ. ಗಾಯಕನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಬೇಟೆಯಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ವಧೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳೆಂಬ, ಅಥವಾ ತಾನು ಹಿಂಸೆಮಾಡಿ ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾಗಿರುವ ಶತ್ರುಗಳೆಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತಳೆಯದೆ ಅವರಿಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಅವರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಹಾಡಿದರೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಂತೋಷ, ಸಂಭ್ರಮ, ಹುರುಪುಗಳು, ಸೌಹಾರ್ದಸ್ನೇಹಗಳು ಮೂಡಿ ಕಚೇರಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳು ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಹರಸುತ್ತಾರೆ.

ಕದನಕುತೂಹಲ

ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರ ತೇಜೋಭಂಗಕ್ಕೆಂದೇ, ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿ ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾನದ ಕಡಲಲ್ಲಿ ಅದ್ದಲೆಂದೇ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಚೇರಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು; ತಾಳದ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸದೆಯೇ, ತೋರಿಸದೆಯೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ಕೇವಲ ಘಾತಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಧ್ರಾನ್ವೇಷಣಪಟುಗಳಾದ ಇವರು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸನು ತಪ್ಪಿಯಾನೆ, ಬೇಸ್ತುಬಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದು ಹೀಗಾಗಲಿ ಎಂದು

ಆಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾದಷ್ಟೂ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೆಂದೂ ಇದರಿಂದ ತಮಗೆ ಅಜರಾಮರಕೀರ್ತಿ, ಸ್ಥಾನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆಂದೂ, ಗಾನಗಗನದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಬೀಳದ ಧ್ರುವತಾರೆಯಾಗಿ ತಾವು ಉಳಿಯುತ್ತೇವೆಂದೂ ಅವರು, ಪಾಪ, ಭ್ರಮಿಸಿದ್ದರು. ಕೆಲವರು ಹೀಗೂ ಇರುತ್ತಾರೆ: ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಕೀಳೆಂದು ತಾವು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ತಾವು ಮೇಲು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ! ಆದುದರಿಂದ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಪೆಚ್ಚಾದ ಕೂಡಲೇ ಇವರು ಅವರನ್ನು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನಿಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರಂತೆಯೇ ಉಪ್ಪು ಖಾರಹುಳಿಗಳನ್ನು ಸೇವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದು, ಕಮಾನಿನಿಂದಲೋ ಮೃದಂಗ ದಿಂದಲೋ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕನನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರೂ ತಮ್ಮ ದೇಹ ಬಲ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಈ 'ಶತ್ರು' ಗಳೊಡನೆ ಕಾದುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಗುಂಪುಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಜಗಳಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷೀಭೂತವಾದುದು ಒಂದು, ಗಾಯಕನ ಪರವಾದುದು ಒಂದು, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ಪರವಾದುದು ಒಂದು, ಜಗಳ ವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ—ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದ—ಒಂದು, ಸಭಾಂಗಣ ದಿಂದ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ! ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತ ಸರಸ್ವತಿಯು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಯಾಣಿಯಾಗಿ ಮಧುರಲಾಸ್ಯವನ್ನಾಡುವುದರ ಬದಲು ಭೈರವಿಯಾಗಿ, ರುದ್ರಪ್ರಿಯಳಾಗಿ ಸಂಹಾರ ತಾಂಡವವನ್ನು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು !.

ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಅತಿರೇಕ

ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಪಿಡುಗು ಅತಿಯಾಗಿ, ಅತಿರೇಕ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ತಿರುಚ್ಚಿರಪಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಜಗಜಟ್ಟಿಯು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಜಟ್ಟಿಗಳಿಗೂ ಸವಾಲೆಸೆದು ತನ್ನ ಕೌಪೀನವನ್ನು ಊರಬಾಗಿಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದನಂತೆ. ಮೈಸೂರಿನ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜರು ಅದರ ಕೆಳಗೆ ನಡೆಯಲೊಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ತೆಗೆಸಿಹಾಕಿ ಆ ಮಲ್ಲ ನೊಡನೆ ಸೆಣಸಿ ಸೋಲಿಸಿದರಂತೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸವಾಲುಹಾಕುವ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ, ಅದನ್ನೆದುರಿಸುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ. ಪಂದ್ಯದ ಸೋಲುಗೆಲವುಗಳನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಅಂಪೈರ್—ಸ್ಪರ್ಧಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಿಬ್ಬರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಮೂರನೆಯ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸ. ವಿಜಯಶಾಲಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಬಹುಮಾನ. ಇದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ನೆರೆದ ರಸಿಕಸ್ತೋಮ; ದೂರದಿಂದ ಜಗಳಕದನಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಆಸೆ ಯಾರಿಗಿಲ್ಲ ! ಈ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಪ್ರಾರಂಭದ ಗಾಯಕರೆಂದು ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಧರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನು ತನಗೆ ಇಷ್ಟಬಂದ ರಾಗವೊಂದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಶು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಮೊದಲನೆ ಯವನು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಜಯಶಾಲಿಯು ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸಿ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದನು. ಪಂದ್ಯವು ಸಮವಾಯಿತೆಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾದರೆ ಪಣವನ್ನು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಹಂಚಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಜಯವು ನಿರ್ಧರವಾಗಬೇಕೆಂದು ಪಟ್ಟುಹಿಡಿದರೆ ಪಂದ್ಯವು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿತ್ತು : ರೋಮನ್ ಕ್ರೀಡಾಂಗಣದಲ್ಲಿ 'ಸಭ್ಯರು' ಹೆಬ್ಬೆಟ್ಟನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ !

ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಪಂದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೋತವನ ಸಂಗೀತವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವಾದ ತಂಬೂರಿಗಳೇ ಪಣವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಗೆದ್ದವನಿಗೆ ಸೋತವನು ಶರಣಾಗತನಾಗಿ ತನ್ನ ತಂಬೂರಿಯನ್ನೊಪ್ಪಿಸಿ ಮುಂದೆಂದೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡದೆಯೇ ಇರುವ ಷರತ್ತಿಗೆ ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗೆದ್ದ ಘಟಾನುಘಟಿ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನ ತಂಬೂರಿಗೆ ವಿಜಯಪತಾಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಾವುಟವನ್ನು ಏರಿಸಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು.

ಕದನಕುತೂಹಲಪ್ರಸಕ್ತವಾದ ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಯು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಂಗೀತಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಬೊಬ್ಬಿಲಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಪುಟ್ಟ ಪಾಳೆಯಪಟ್ಟು. ಇದರ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೇಶವಯ್ಯ ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನಪಟು ಇದ್ದ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದ ಆಗ ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಅದ್ಭುತ ಭಾವವನ್ನೂ ಭೀತಿಯನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ದೀರ್ಘವೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ಆದ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಹಾಡಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳನ್ನು ಅವನು ಬೆದರಿಸಿ ತಣ್ಣಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ! ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿದ ಹೊರತು ತಾನು ದೊಡ್ಡವನಾಗಲಾರೆ ಎಂಬ ಕೀಳರಿಮೆ ಅವನಲ್ಲಿ ! ತಂಬೂರಿಗೆ ಬಾವುಟ ಏರಿಸಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಸಣ್ಣದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೆಲ್ಲ ಸೋಲಿಸುತ್ತ, ಅವರ ತಂಬೂರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಬಂಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಬ್ಬರಿಸುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆದ ! ಈಗೇನೋ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸನು ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಹಾರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಎತ್ತಿನಗಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಕಾಲ, ಅದು. ತನ್ನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಅವನು ಕೆಲವು ನೂರು ಮೈಲಿಗಳಷ್ಟು ಸುತ್ತಿರಬಹುದೆ ? ಐವತ್ತು-ನೂರು ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿರಬಹುದೆ ? ಆದರೂ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭೂಮಂಡಲವನ್ನೇ ಚಾಪೆಯಂತೆ ಸುತ್ತಿ ಕಂಕುಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ, ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆ, ಆಸೆ, ಅವನದು. ಹೀಗಾಗಿ ತನಗೆ 'ಭೂಲೋಕ ಚಾಪಚುಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ! ಕೇಶವಯ್ಯನು ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿನ ಶರಭೋಜಿ ಮಹಾರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಲುಪಿ ತನ್ನ ಸವಾಲನ್ನು ಎಸೆಯುವವರೆಗೂ ಈ 'ಭಯಂಕರ' ಬಾಳುಸಾಗಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದರೂ ಕೇಶವಯ್ಯನ ಬಗೆಗೆ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ದಂತಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಕೇಳಿ ಭಯದಿಂದ ಬೆವೆತವರೇ. ತಮಗೆ ಸಂಗೀತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಸಾನವು ಒದಗಿತೆಂದು ಕಳವಳಪಟ್ಟ ಅವರು ಕಂಚಿಕಾಮಾಕ್ಷಿಯ ಉಪಾಸಕರಾಗಿದ್ದ ನಾದಲೋಲ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಆರ್ತರಾಗಿ

ಬಳಿಸಾರಿ ಈ ಕೇಶವಯ್ಯನೆಂಬ ಕುತ್ತದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಿ ತಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂದು ಮೊರೆಯಿಟ್ಟರು.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ, ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಅಬ್ಬರ, ಆಟಾಟೋಪ, ಪ್ರಚಾರ ಇವುಗಳ ಪ್ರಖರ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಆದಷ್ಟು ದೂರವಿರುವ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ; ಆದರೂ, ನಾಡಿನ ಮರ್ಯಾದೆ ಉಳಿಯಬೇಕು, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಪಮಾನ ಆಗಬಾರದು, ಎಂದುಕೊಂಡು ಕೇಶವಯ್ಯನ ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಶರಭೋಜಿ ಮಹಾ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಸರಿಯೆನಿಸುವ ಸಿಂಹನಂದನ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಯಿಂದ ಕೇಶವಯ್ಯನು ಪಲ್ಲವಿಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿದನು. ಇದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಜಂಘಾಬಲವೇ ಉಡುಗಿಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಲಯ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನಿಗೆ ಸಮರಲ್ಲವೆ! ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹನಂದನಕ್ಕಿಂತ ಕಠಿನವೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೂ ದೀರ್ಘವೂ ಆದ ದೇಶೀತಾಳವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇಶವಯ್ಯ ನಿಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ತಲೆಬುಡಗಳೆ ಅರ್ಥವಾಗದಂತಹ ಒಂದು ಮೂಲಪಾಠವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆ ಆಶುಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೇ ಇಡೀ ಜೀವಮಾನವೆಲ್ಲ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದರೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ, ನಿಖರವಾಗಿ, ಪ್ರೌಢವಾಗಿ, ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹಾಡಿಬಿಟ್ಟರು. ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಶರಭನಂದನವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟುದೂ ಅವರೇ. ಸಿಂಹವನ್ನು ಸಂಹಾರಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಶರಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೆ ! ಅಂದಿನಿಂದ ಕೇಶವಯ್ಯನ ಸೊಲ್ಲಡಗಿಹೋಯಿತು. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಮಾಧಾನ, ಧೈರ್ಯಗಳ ನಿಟ್ಟುಸಿರುಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು.

ಸುವರ್ಣಮಧ್ಯರೇಖೆ

ಇಂದು ಕಾಲವು ಬದಲಾಗಿದೆ ; ಅಪರೂಪವಾದ ಅಥವಾ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಯನ್ನು ಹಾಡಬಯಸುವವರಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಕಚೇರಿಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಅವರ ಸಹಕಾರ ವನ್ನು ಕೋರಿ, ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೆ ಅವರೊಡನೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಪೂರ್ವಭಾವೀ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯವೆ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಪ್ರೌಢರಾದ ಧೀಮಂತ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾಲದ ಲೋಲಕ ಒಂದು ಅತಿರೇಕದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆಯೆನ್ನ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ಈಗ ಅಪರೂಪ ವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಾಡಿದರೂ ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಹಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಇನ್ನೂ ಅಪರೂಪ ; ಏನು ಪ್ರೌಢವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೂ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ, ಚತುರಶ್ರತ್ರಿಶ್ರಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿತೋರಿಸ ಬಹುದು; ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಕ್ಲೇಶ, ತಲೆಭಾರ ಎನ್ನುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು

ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಅತಿರೇಕಗಳ ನಡುವೆ ಸುವರ್ಣಮಧ್ಯರೇಖೆ ಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕ್ಷೇಮ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರ ಕೆಲವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಇವರುಗಳು ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿ ದವರು ಮಾತ್ರ ; ಗೋಚರಿಸದೆಯೇ ಉಳಿದವರು ಅದೆಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಇರಬಹುದು. ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲಿಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯಕರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಪುದುಕೋಟೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದ ಪಚ್ಚೈ ಮಿರಿಯಂ ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯನು ಮಧ್ಯಮಕಾಲದ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದನು. ಅವನ ಮಗನಾದ ಸುಬ್ಬುಕುಟ್ಟಿ, ಶಿಷ್ಯನಾದ ಪಲ್ಲವಿಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಈತನ ಸೋದರ ಪಲ್ಲವಿ ಸಂಜೀವಯ್ಯ, ಅವನ ಮಕ್ಕಳಾದ ಪಲ್ಲವಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಪಲ್ಲವಿ ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ರವರುಗಳು ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನ ಪಟುಗಳು ಮತ್ತು ಬೊಬ್ಬಿಲಿಯ ಕೇಶವಯ್ಯ, ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ ಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ತಿರುಮಲರಾಜ ಪಟ್ಟಣದ ರಾಮುಡು, ಭಾಗವತ, ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಸೊಂಟಿ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರುಗಳಾದ ನೇಮಂ ಸುಬ್ರ ಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯ, ಅಯ್ಯಾಭಾಗವತ, ಸೋಜಿರಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ವೀಣಾಕುಪ್ಪಯ್ಯ, ಕುಪ್ಪಯ್ಯನ ಮಕ್ಕಳಾದ ತಿರುವತ್ತೂರು ತ್ಯಾಗಯ್ಯ, ತಿರುವತ್ತೂರು ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ತ್ಯಾಗರಾಜ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಕಂಚಿ ಶೇಷಯ್ಯರ್ ಮೊದಲಾದವರೂ ಪಲ್ಲವಿತಜ್ಞರೆ. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ ಮತ್ತು ಅವರ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯರು ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪಲ್ಲವಿಶೇಷಯ್ಯರ್, ಶೇಷಾಚಲ ಭಾಗವತ, ತಿನ್ನವೆಲ್ಲಿ ವೆಂಗುಭಾಗವತ, ತಿನ್ನವೆಲ್ಲಿ ವೆಂಗುಪಿಳ್ಳೈ, ಗುರುಮೂರ್ತಿ ನಟ್ಟುವನ ಶಿಷ್ಯ ಅಖಿಲಾಂಡಂ, ಉಡಯಾರ್‌ಪಾಳ್ಯದ ಘನಂ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಚಿದಂಬರಂ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ತಲೈನಾಯರಿನ ಪಲ್ಲವಿಸೋಮಯ್ಯರ್, ಮಧುರೆ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮಚಲೀಪಟ್ಟಣದ ಸ್ವರಂ ಕೊಂಡಯ್ಯ, ತಿರುವಾಲೂರು ಮುತ್ತಯ್ಯ, ನಾಮಕ್ಕಲ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪುದಕೋಟೆಸಂಸ್ಥಾನದ ಮಾತೃಭೂತಯ್ಯನ ಮಗ ಗೋಪಾಲ ಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ತಿರುವಿಶ ನಲ್ಲೂರು ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಯ್ಯರ್, ಪಂಚಾಪಕೇಶಭಾಗವತ, ತಿರುವಾರೂರು ಪಂಚಾ ಪಕೇಶಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಹರಿಕೇಶನಲ್ಲೂರು ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತ, ಮದ್ರಾಸ್ ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ

ನಟ್ಟುವ. ಕೆಹರ ಮುತ್ತಯ್ಯ. ಮಾಯಾವರಂ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್. ಕೊನೇರಿರಾಜಪುರಂ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್. ಆಂಧ್ರಂ ನರಸಿಂಹುಲು. ವಿಜಯನಗರ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಗುರುರಾಯಾಚಾರ್ಯ. ಅವನ ಮಗನಾದ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ. ತ್ಯಾಗರಾಜಪಿಳ್ಳೈ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಾಯನಾಪಿಳ್ಳೆ ಮುಂತಾದವರ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೂರೆಂಟು(ದೇಶೀ)ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪಲ್ಲವಿರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಗಾಯನದ ಇತರ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ ಆಲಸೂರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ. ನಖಾಸು ರುದ್ರಪ್ಪ. ಭೈರವಿಕೆಂಪೇಗೌಡ. ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ. ವೀಣೆಶಾಮಣ್ಣ. ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣ. ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್. ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪ. ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿಭಾಗವತ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

೧೦. ಅಷ್ಟಪದಿ

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಇಂದು ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ರಸಿಕಶ್ರೋತೃಗಳು ಅಷ್ಟಪದಿಗಾಯನಕ್ಕೆ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಿವಿಯಾಗಿ ಕಾದುಕುಳಿತಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದಿಗೂ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಹಾಡದೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ರಸಿಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಭಾರತದ ಭಾವೈಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಭಾರತೀಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು.

ಅಷ್ಟಪದಿ ಎಂದರೆ ಎಂಟು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ಹಾಡು ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಇದು ತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಎಷ್ಟೋ ಶತಮಾನಗಳಾದವು. ಅಷ್ಟಪದಿ ಎಂದಕೂಡಲೆ ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿರುವ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳೇ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ತೋರಿಸುವಂತೆ. ಅದೆಷ್ಟೋ ಕವಿಗಳು ಅದೆಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಪದಿಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪ್ರಣಯಕಥಾಮೃತವೇ. ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿವಿರಚಿತವೇ.

ಗರಿಮೆ

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ಸುದೀರ್ಘ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾವ್ಯವು ಹೊಸದು; ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವು ವರ್ಣನಾವಿಷಯವಾದುದು. ರಸಾವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿತವಾದುದು ಅಪರೂಪವೂ ಅಲ್ಲ. ಹೊಸದೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಇದೊಂದೇ ರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾಗಿ. ಅದನ್ನು ಪರದೈವದ ಲೀಲೆಯಾಗಿ ಕಂಡು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾನವಕುಲದ ಚಿರಂತನ ಅನುಭವ-ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು. ಆ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಭಕ್ತಿಯ ಪರಕಾಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿಸಿ.

ಅದನ್ನು ಮುಕ್ತಿಸೋಪಾನವನ್ನಾಗಿಸಿ. ರಸಿಕರಿಗೂ ಭಕ್ತರಿಗೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಿ, ಆನಂದಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಪರೂಪವೇ, ಹೊಸದೇ. ಅದನ್ನು ಗೀತ ಗೋವಿಂದವು ಮಾಡಿತು. ಹೀಗಾಗಲು ಅದು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಷಯವು ಹೇಗೆ ಕಾರಣ ವಾಯಿತೋ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಶೈಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಪದಾವಲೀ ಎಂದು ವಂಗದೇಶ ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರದ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಮಧುರಕೋಮಲ. ಕಾಂತವಾದ, ಬಂಧುಗವಾದ ಪದಬಂಧದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಪ್ರಬಂಧ, ಈ ಕಾವ್ಯ. ಅರ್ಥಸೌಂದರ್ಯ, ಶಬ್ದಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧರೀತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಮಾತ್ರ.

ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯು ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ, ತನ್ನ ಸತಿಯಾದ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತುವನ್ನೂ ರಸವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಲು ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಹೀಗೆ, ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಸಹ ವಂಗದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಿಯ ಜಗನ್ನಾಥ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ, ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ವಂಗದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿದ್ದ 'ಜಾತ್ರಾ' ಎಂಬ ದೇಶೀ ದೃಶ್ಯ-ಶ್ರವ್ಯರೂಪಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗೀತಗೋವಿಂದವನ್ನು ಈಗಲೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಜಾತ್ರಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಬಹು ಪ್ರಮುಖವೂ ರಸಾವಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಬಂಧ ; ಅದರ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಚೇರಿಯು ಇಂದಿಗೂ ಅಪೂರ್ಣವೇ. ಆದರೂ ಅದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯದಿಂದ ಸೇರಿದ ಕೊಡುಗೆಯಲ್ಲ ; ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಳುವಳಿ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕರ್ತೃ-ಕೃತಿ

ಬಲ್ಲಾಳಸೇನನ ಮಗನಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಣಸೇನನು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ೧೧೧೬-೧೧೬೦) ವಂಗರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಜಯದೇವನು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಉಮಾಪತಿ, ಧೋಯಿ ಮತ್ತು ಗೋವ ರ್ಧನರೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನಲಂಕರಿಸಿದ್ದರು. ಜಯದೇವನು ಭೋಜ ದೇವ ಮತ್ತು ರಮಾದೇವಿಯರ ಮಗ. ಅವನ ಜನ್ಮಸ್ಥಾನವು ಬಿಂದುಬಿಲ್ವ, ಕಿಂದುಬಿಲ್ವ— ಎಂದು ಪಾಠಾಂತರ ಪ್ರಭೇದದಿಂದ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಿಂದುಬಿಲ್ವವು ಬಂಗಾಳ ದಲ್ಲಿಯೂ ಬಿಂದುಬಿಲ್ವವು ಒರಿಸ್ಸಾದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಎರಡು ಊರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಜನಿಸಿದ್ದನೆಂಬ ಪಾರಂಪರಿಕ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ ! ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಜನ್ಮ ದಿನೋತ್ಸವವನ್ನೂ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಗೋಷ್ಠಿಗಾನವನ್ನೂ ಆಚರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೀತಗೋವಿಂದವು ಹನ್ನೆರಡು ಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಲ್ಲಿಯೂ ತೊಂಬತ್ತನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಇದು ಭಾರತದ

ಪ್ರಥಮ ಗೇಯರೂಪಕ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ವಿನಿಯೋಗವು ಹೀಗಿದೆ : ಜಯದೇವನೆ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಮೂರು, ರಾಧೆಯು ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ಹೇಳುವುದು ಎರಡು, ಕೃಷ್ಣನು ರಾಧೆಯೊಡನೆ ಹೇಳುವುದು ಎರಡು, ಸಖಿಯು ರಾಧೆಯೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದು ಏಳು, ರಾಧೆಯು ಸಖಿಯೊಡನೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆರು, ಸಖಿಯು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಸಂದೇಶರೂಪದ ಮೂರು ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣನು ಸಖಿಯೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಒಂದು—ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು. ಶ್ಲೋಕಗಳ ವಿನಿಯೋಗವು ಹೀಗಿದೆ: ಜಯದೇವನೇ ಹೇಳುವ ನಲವತ್ತೇಳು, ರಾಧೆಯು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಎರಡು, ಕೃಷ್ಣನು ರಾಧೆಗೆ ಆರು, ಕೃಷ್ಣನು ಮನ್ಮಥನಿಗೆ ಐದು, ಸಖಿಯು ರಾಧೆಗೆ ಹದಿನಾರು, ರಾಧೆಯು ಸಖಿಗೆ ಏಳು, ರಾಧೆಯು ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರು, ಸಖಿಯು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಏಳು, ಕೃಷ್ಣನು ಸಖಿಗೆ ಒಂದು—ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ತೊಂಬತ್ತನಾಲ್ಕು. ಇವುಗಳನ್ನು ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತ, ವಸಂತತಿಲಕ, ದ್ರುತವಿಲಂಬಿತ, ಶಿಖರಿಣೀ, ಮಾಲಿನೀ, ವಂಶಸ್ಥ, ಹರಿಣೀ, ಪಥ್ಯಾ, ಉಪೇಂದ್ರವಜ್ರ, ಪುಷ್ಪಿತಾಗ್ರ, ರಾಸಕ, ಆರ್ಯಾ, ಪೃಥ್ವೀ, ಅನುಷ್ಟುಪ್-ಪಥ್ಯಾ, ಸ್ರಗ್ಧರಾ, ಆರ್ಯಾ-ಪಥ್ಯಾ—ಈ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ, ಅತ್ಯಧಿಕ ವಾಗಿ ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತದಲ್ಲಿ, ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗೀತಗೋವಿಂದವು ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಕಥೆ ; ಅದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಯೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಅದರ ಹನ್ನೆರಡು ಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು; ಈ ಸರ್ಗಗಳ ಸುಂದರವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಜಯದೇವ ಕವಿಯೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮೋದ ದಾಮೋದರವೆಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಸರ್ಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೇಘಗಳು ದಟ್ಟೈಸಿ ಕಾರಿರುಳು ಹಬ್ಬಿದ್ದ ವ್ರಜಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಹೋಗಲು ಮುಗ್ಧಮಧುಸೂದನನು ಭಯಪಡುತ್ತಾನೆಂದು ನಂದನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮನೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ರಾಧೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಮಾಧವನ ಪ್ರೇಮಾಮೃತಪಾನಮಾಡಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ಹೊಂಚು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಧೆಯ ರೊಟ್ಟಿಯು ಜಾರಿ ತುಪ್ಪಕ್ಕೇ ಬಿದ್ದಂತಾಯಿತು. ಮಧುಸೂದನನ ಕೈಹಿಡಿದು ವ್ರಜಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಧೆಗೆ ಕೈಕೊಟ್ಟು ಕೃಷ್ಣನು ಇತರ ಗೋಪಿಯರೊಡನೆ ಪ್ರಣಯಕೇಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾಧವನೇ ವಿಷ್ಣು ವೆನ್ನುವ ಜಯದೇವನು ಮೊದಲನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ—ಕೀರ್ತಿಧವಳವೆಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ—ದಶಾವತಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ; ಎರಡನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿ ಯಲ್ಲಿ ವನಮಾಲಿಯಾದ ಮುಕುಂದನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಮಂಗಲಾಚಾರ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ವಸಂತ ಋತುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಪೀಜನಸಂದೋಹನಿಮಗ್ನನಾದ ಕೃಷ್ಣನ ಸೌಂದರ್ಯಾ ತಿಶಯ, ಗುಣಾಧಿಕ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಧೆಯು ವರ್ಣಿಸಿ ತನ್ನ ವಿರಹವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಕ್ಲೇಶಕೇಶವ ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಐದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಗೋಪಿಕಾಬೃಂದದೊಡನೆ

ರಾಸಲೀಲೆಯನ್ನಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ರಾಧೆಯು ಸಖಿಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ ; ಕೃಷ್ಣಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತನ್ನಂತೆಯೇ ಇತರರು ಹಕ್ಕುದಾರರಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಕೃಷ್ಣಾನುರಕ್ತವೇ ; ತಾನು ಅವನೊಡನೆ ಹಿಂದೆ ಕಳೆದ ರತಿಸುಖದ ರಸನಿಮಿಷಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಮರೆತಾಳು ! ಆರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯು ವಿರಹದ ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಬೆಂದು, ಬಳಲಿ ತನ್ನ ಸಖಿಯೊಡನೆ ಅಗಲಿಕೆಯ ಅಳಲನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಒಪ್ಪಿಸಿ ತನ್ನೊಡನೆ ಏಕಾಂತಕ್ಕೆ ಕರೆತಾರೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮುಗ್ಧಮಧು ಸೂದನ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಷ್ಟಪದಿ : ಸಖಿಯು ರಾಧಾಸಂದೇಶ ವನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿದಾಗ, ಗೋಪೀಜನರತಿ ನಿಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದ ಅವನು ರಾಧೆಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆತಾರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಾಧೆಯು ಹೋದರೂ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಮರೆತು ಗೋಪೀಪ್ರಣಯಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಂಡು ಕೆರಳಿ ಕುಪಿತಳಾಗಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣನು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ದಿಂದಲೂ ರಾಧಾವಿರಹ ಸಂತಾಪದಿಂದಲೂ ಬೆಂದು ಬಸವಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸ್ನಿಗ್ಧಮಧು ಸೂದನ ಎಂಬುದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸರ್ಗ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಎಂಟನೆಯ ಮತ್ತು ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯ ಸಖಿಯು ಯಮುನಾತೀರದ ಲತಾನಿಕುಂಜಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ರಾಧೆಯ ವಿರಹಾತಿಶಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಜಯದೇವಕವಿಯು ಐದನೆಯ ಸರ್ಗವನ್ನು ಸಾಕಾಂಕ್ಷಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷವೆಂದು ಕರೆದಿ ದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಹತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಮರಳಿಬಂದ ಸಖಿಯು ಕೃಷ್ಣನೂ ಅವಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿರಹ ತಪ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ರಾಧೆಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯಮುನಾತೀರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ರಾಧೆಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಿ ರಾಧೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬೇಗ ಹೋಗುವಂತೆ ಸಖಿಯು ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿ ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆರನೆಯ ಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೋತ್ಕಂಠ ವೈಕುಂಠವೆಂದು ಹೆಸರು. ಹನ್ನೆರಡನೆಯದೊಂದೇ ಅಷ್ಟಪದಿಯಿರುವ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಖಿಯು ರಾಧೆಗೆ ಕೃಷ್ಣನ ಬಳಿ ನಡೆದುಬರುವಷ್ಟು ಸಹ ತ್ರಾಣವಿಲ್ಲದೆ ವಿರಹಾಹತಳಾಗಿ ಬಳಲಿದ್ದಾಳೆಂದೂ ತಾನಿರುವಡೆ ಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೃಷ್ಣಾಗಮನವನ್ನು ಶಂಕಾತುರಂಗಳೂರಿ ಪ್ರತೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ, ತನ್ನ ಬಳ್ಳಿವನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲೆ ಬಿದ್ದರೂ ಪಕ್ಷಿಯು ಕದಲಿದರೂ ಕೃಷ್ಣನೆ ಬಂದಂತೆ ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಅರಹುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗರ ನಾರಾಯಣಂ ಎಂಬ ಏಳನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಾಧೆಯ ವಿರಹವಿಲಾಪವೇ ಇದೆ.

ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯು ತಾನು ಕೊಟ್ಟ ಸಂಕೇತಸಮಯವು ಮೀರಿದ್ದರೂ, ಚಂದ್ರೋದಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೃಷ್ಣನು ಬಾರದೆ ತನ್ನ ರೂಪರಾಶಿ, ಯೌವನ ಸಂಪದಗಳೆಲ್ಲ ವ್ಯರ್ಥವಾದವೆಂದೂ, ಪುಣ್ಯಶಾಲಿಯಾದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಗೋಪೀ ರಮಣಿಯೋ ತನ್ನ ಮನೋರಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಅವನಿಗಾಗಿಯೇ ಎಂದು ತಾನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ವ್ಯರ್ಥವಾಯಿತೆಂದೂ ಅಳಲು

ತ್ತಾಳೆ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಬೇರೆ ಗೋಪೀಯುವತಿಯರೊಡನೆ ರತಿಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ತನಗಿಲ್ಲದ ಆ ಭಾಗ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವಾಧೀನಭರ್ತೃಕೆಯಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೋಪಿಯೊಡನೆ ತನ್ನ ಹೃದಯವಲ್ಲಭನಾದ ಹರಿಯು ಅವಳ ಕಾಮಚೇಷ್ಟಾಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿ ಸುಖಲೋಲುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿರಲು ತಾನು ಅವನಿಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದು ಪ್ರಯೋಜನವೇನೆಂದು ಹದಿನೈದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಹಲುಬುತ್ತಾಳೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮಜ್ವರಪೀಡಿತಳಾಗಿ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮೈಯಿಂದ ಬಳಲಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಒಬ್ಬಳು ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ಚಿಗುರುಸೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ತಂಪಾಗಿ ಪವಡಿಸಿದ್ದಾಳೆ ; ತನ್ನ ಹೃದಯವು ಮನ್ಮಥಶರಹತಿಯಿಂದ ಸೀಳಿಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅವಳ ವಕ್ಷಃಸ್ಥಲವು ನಲ್ಲನ ನಖಹತಿಯಿಂದ ಗೀರಿಹೋಗಿದೆ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಮರುಗುತ್ತಾಳೆ.

ಬೆಳುದಿಂಗಳನ್ನು ಬಿಸಿಲುಮಾಡಿ ರಾಧೆಯನ್ನು ಸುಡುತ್ತಿದ್ದ ಚಂದ್ರನು ತೊಲಗಿ ಬೆಳಗಾಯಿತು; ಆಗ ಕನಿಷ್ಠಾನಾಯಿಕೆಯ ಪ್ರಣಯರಭಸದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಧೃಷ್ಟನಾಯಕನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾದ ! ದೇಹದಲ್ಲೆಲ್ಲ ದೈನ್ಯ, ಬಾಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಡಿವಾರ, ನಿಲುವಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿನಯ ! ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಕನಲಿ ಕೆರಳಿದ ರಾಧೆ ತಾನು ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಪಟ್ಟಪಾಡನ್ನು ಮರೆತು ಖಂಡಿತನಾಯಿಕೆಯಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ವಿವರಣೆಗೂ ಅವಕಾಶಕೊಡದೆ, ಬಂದ ದಾರಿಗೆ ಸುಂಕವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಉಪದೇಶಿಸಿ ಅಟ್ಟುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ವಿಲಕ್ಷಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿ ಎಂಬ ಎಂಟನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಹದಿನೇಳನೆಯ (ಏಕೈಕ) ಅಷ್ಟಪದಿಯ ವಸ್ತು.

ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಸರ್ಗದ ಹೆಸರು ಮುಗ್ಧ ಮುಕುಂದ ! ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯಾದ ರಾಧೆಯನ್ನು ಸಖಿಯು ಹೀಗೆಳೆದು ಬುದ್ಧಿಹೇಳುವುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗಯ್ಯಾಳಿ ಹೆಣ್ಣೆ, ಚಂಡಿ, ಪ್ರಿಯತಮನಾದ ಮಾಧವನನ್ನು ಜಗಳವಾಡಿ ಓಡಿಸಿದೆಯಲ್ಲ, ನಿನ್ನೀ ವ್ಯರ್ಥವಾದ ಯೌವನವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಏನು ಮಾಡುತ್ತೀ ? ಈಗ ಅತ್ತು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತೀ ? ಮುರುಳಿಮೋಹನನು ಈಗ ಪುನಃ ಬಂದರೂ ಬಂದಾನು ; ಆಗ ಮಾತ್ರ ಅವನನ್ನು ಪುನಃ ಹೋಗಲೀಸದೆ ನಿನ್ನ ವಕ್ಷಃಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೋ, ಕಂಡೆಯಾ', ಎಂದು ಸಖಿ ಅವಳನ್ನು ಅನುನಯಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಚತುರಚತುರ್ಭುಜ ಎಂಬ ಹತ್ತನೆಯ ಸರ್ಗವೂ ಹೌದು. ವಿರಹಿಜನಕ್ಕೆ ಕ್ಷಣವೊಂದು ಯುಗವಾಗಿ ತೋರುವ ಹಗಲು ತೊಲಗಿತು. ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಪ್ರೇಮಿಯಾದ ಚಂದ್ರನು ನಗುನಗುತ್ತ ತಂಪನ್ನೆರೆಯುತ್ತ ಬಂದನು. ವಿರಹತಪ್ತನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ಕಾದಿದ್ದುದಾದರೂ ಇದಕ್ಕೇ. ಸಿಗ್ಗುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಳ್ಳನಂತೆ ಮೆಲ್ಲಡಿಯಿಡುತ್ತ ಬಳಿಸಾರುತ್ತಿದ್ದ ಅವನನ್ನು ಕಂಡಕೊಡಲೇ ಅವನು ಬೇರೆಯವಳೊಡನೆ ಬೆರೆತು ತನಗೆಸಗಿದ ದ್ರೋಹವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಲೇ ರಾಧೆಯ ಕೋಪವು ಭುಗಿಲೆಂದು

ಮುಗಿಲುಮುಟ್ಟಿತು, ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪಾಯಿತು. ಎದೆ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಬುಸಬುಸ ಎಂದು ಏರಿಳಿಯತೊಡಗಿತು. ಕದೀಮ ಕೃಷ್ಣ ಅವಳನ್ನು ಇದಿರಿಟ್ಟು ನೋಡದೆಯೇ ಅವಳ ಸಖಿ ಯೊಡನೆ ರಾಧೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಅಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸಿ, ತನ್ನನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹಳಿದುಕೊಂಡನು. 'ಮದನವಿಷ ನನ್ನ ನೆತ್ತಿಗೇರಿದೆ ; ಇದನ್ನು ಇಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚಿಗುರು ಮುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ; ನಿನ್ನ ಪದಪಲ್ಲವವನ್ನು ನನ್ನ ತಲೆಯ ಮೇಲಿಡು, ನಾನು ಬದುಕಿಕೊಂಡೇನು', ಎಂದೆಲ್ಲ ದೀನನಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಂಡ ಅವನು ಚತುರಚತುರ್ಭುಜನಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು !

ಈ ಸರ್ಗವೂ ಅಷ್ಟಪದಿಯೂ ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ದರ್ಶನಾಷ್ಟಪದಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬರೆದು, ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಮಿಕ್ಕ ಮಾತು ಗಳು ದೊರೆಯದೆ ಕಾದು, ಬೇಸತ್ತು, ನದಿಗೆ ಸ್ನಾನಕ್ಕೆಂದು ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಹರಿಯೇ ಅವನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಪದ್ಮಾವತಿಗೆ ದರ್ಶನಕೊಟ್ಟು ಅವಳಿಂದ ಓಲೆಯನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾದಪೂರ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದನೆಂದು ಪವಾಡವೊಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನ್ಮಥವಿಷವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಪದಪಲ್ಲವವನ್ನು ಗರುಡನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಇದನ್ನು ಗರುಡಾಷ್ಟಪದಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಸರ್ಗವಾದ ಸಾನಂದದಾಮೋದರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಸಖಿಯು ರಾಧೆಗೆ ಕೋಪವನ್ನು ಬಿಡು, ದೀನನಾಗಿ ಶರಣಾ ಗತನಾಗಿರುವ ದಾಮೋದರನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವನ ಹಿಂದೆ ಹೋಗು, ಮನದ ಬಯಕೆ ಯನ್ನು ಮನದಣಿಯೆ ತೀರಿಸಿಕೋ ಎಂದು ಬೋಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಖಿಯು ಪುನಃ ರಾಧೆಗೆ ಹಿತವಾದ ಕಿವಿಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ : 'ರಾಧೆ, ಕಾಮಕೇಳಿಗೆ ಸಜ್ಜಾಗಿ ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲಿಗೆ ಹೂಡಿದ ಹೂ ಬಾಣದಂತೆ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದೀಯೆ. ಈ ಬಳ್ಳಿವನೆ ನಿನ್ನ ಬಯಕೆಗೆ, ಭೋಗಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಟ್ಟಂತಿದೆ ; ಇದನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಸೇರಿ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೋ!' ರಾಧೆ ಈ ಪ್ರಿಯವಚನವನ್ನು ಮನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ ; ಅವಳಾದರೂ ತನ್ನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಂತಹ ನೆಪ ಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದವಳಲ್ಲವೆ? ಸಡಗರ ಸಂಭ್ರಮಗಳಿಂದ ಬಳ್ಳಿವನೆಯನ್ನು ಸೇರಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನು ದಾಮೋದರನು ಸಾನಂದನಾದುದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಯೇನು!

ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಸುಪ್ರೀತಪೀತಾಂಬರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಧೆಯನ್ನು ಬೆರೆತ ಪೀತಾಂಬರಧಾರಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಪ್ರೀತನೇ ಆದನು. ಈ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ರಾಧಾರಮಣನು ಅವಳನ್ನು ಮೃದು ವಾಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಕಾಮೋಪಚಾರಗಳಿಂದಲೂ ಸುಪ್ರೀತಳನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ರಾಧೆ, ಈ ಚಿಗುರುಸೆಜ್ಜೆಯಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡು ; ನಡೆದು ನಡೆದು ನಿನ್ನ ಪದಪಲ್ಲವವು ಬಾಡಿದೆ; ಮೃದುವಾಗಿ ಕಾಲೊತ್ತಲೆ ?' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಯದಾದ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಸುರತ ಸುಖದಿಂದ ಸೊಕ್ಕಿದ ರಾಧೆ ತನ್ನ ನಲ್ಲ ನೊಡನೆ ಮಧುರವಾಗಿ ನುಡಿದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತನ್ನನ್ನು ಕಾಮನಾಟಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜಾಗುವಂತೆ

ಸಿಂಗರಿಸೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಷ್ಟಪದಿಯೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ ಮಹಾರಾಜ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ತನ್ನ ರಸಿಕಪ್ರಿಯ ಎಂಬ ಗೀತಗೋವಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಉದ್ಗ್ರಾಹರೂಪದ ಒಂದು ಖಂಡ, ನಂತರ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಂತಹ ಒಂದು ಗೀತಖಂಡ, ಆಮೇಲೆ ಎಂಟು ನುಡಿ(ಪದ)ಗಳು—ಈ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ. ಉದ್ಗ್ರಾಹನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಂತಿರುವ ಗೀತಖಂಡಕ್ಕೆ ಧ್ರುವಪದವೆಂದು ಹೆಸರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವು (=ನುಡಿಯು) ಮುಗಿದ ಮೇಲೂ ಇದು ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದೇ ಇದಕ್ಕೆ 'ಧ್ರುವ-ಪದ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ವಂಗದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಪದಾವಲೀ ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾಪತಿ, ಚಂಡೀದಾಸ, ಮೀರಾಬಾಯಿ ಮುಂತಾದ ನಂತರದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪಂಚರತ್ನಕೃತಿಯಾದ ಆರಭಿರಾಗದ ಸಾಧಿಂಚೆನೆ ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ಬದಲು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ನಂತರ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಏಕೈಕ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಧ್ರುವಪದವನ್ನು ಹೋಲುವ ಬೇರೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಗತಾಳನಿರ್ದೇಶ

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಜಯದೇವಕವಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾಲದ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಇವು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡುಬರದೆ ಇರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಹೀಗೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಯೇ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಅವನು ತನ್ನ ಏಕಲಿಂಗ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಗೀತಗೋವಿಂದವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾದ ರಸಿಕಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಸೂಡಗಳೆಂದು ಕರೆದು ಇಂತಹ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಅವನು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿ ಜಯದೇವನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪಾಟತೇನಕಾದಿ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಧಾತುಗಳನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತಾನು ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ನೀಗುತ್ತಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಗೀತಗೋವಿಂದವು ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ

ಒಂದು ವಿಕಾಸಸ್ತರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು :

೧. ಪ್ರಲಯಪಯೋಧಿಜಲೇ ಎಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಜಯದೇವನು ಮಾಲವರಾಗ ಮತ್ತು ರೂಪಕತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕುಂಭ ಕರ್ಣನು ಇದನ್ನೂ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರ ಕೀರ್ತಿಧವಲವೆಂದು ಕರೆದು ಮಧ್ಯಮಾದಿರಾಗ ಮತ್ತು ಆದಿತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಧವಲವೆಂಬ ಛಂದಸ್ಸು, ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣ, ಪ್ರತಿಚರಣದ ಅಂತ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ರುವಪದದ ಗಾನ, ಪಾಟಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿ, ಇಡೀ ಪದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಭೋಗ—ಇವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣವನ್ನು ಅವನು ಪದವೆಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೨. ಶ್ರಿತಕಮಲಾಕುಚಮಂಡಲ ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಜಯದೇವನು ಗುರ್ಜರೀ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಃಸಾರುತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಹರಿವಿಜಯ ಮಂಗಲಾಚಾರವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಹರಿಯ ಸರ್ವೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದರಿಂದ ಮಂಗಳಕರವೂ ಮಂಗಳರೂಪಿಯಾದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯೂ ಹೌದು ; ಮಂಗಲಾಚಾರವೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧವೂ ಹೌದು. ಇದು ಮಂಗಲವೆಂಬ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಪುಷ್ಟವಾದ ಗಮಕಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಆಲಾಪವೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ರುವ ಪದವಿರುವಂತೆ, ಲಲಿತರಾಗದಲ್ಲಿ, ಆದಿತಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಬೇಕು. ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆ ಯಲ್ಲಿ ತೇನವಿರುತ್ತದೆ.

೩. ಲಲಿತಲವಂಗಲತಾಪರಿಶೀಲನ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಜಯದೇವನು ವಸಂತರಾಗವನ್ನೂ, ಯತಿತಾಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇದಕ್ಕೆ ಮಾಧವೋ ತ್ಸವಕಮಲಾಕರಮಿಶ್ರಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ವಸಂತರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆದರೆ ಝಂಪಾತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದೂ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ, ಗಮಕಾ ಲಪ್ತಿ ಸಹಿತವಾಗಿ, ತೇನಪಾಟಸ್ವರ ಸಹಿತವಾಗಿ, ಇರುತ್ತದೆ.

೪. ಚಂದನಚರ್ಚಿತನೀಲಕಳೇಬರ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ರಾಮಕರೀರಾಗ ಮತ್ತು ಯತಿತಾಳಗಳನ್ನು ಜಯದೇವನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನೂ ಈ ಸರ್ಗ ದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಇತರ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮೋದದಾಮೋದರ ಭ್ರಮರ ಮಿಶ್ರ ಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಕರೆದು ಗುರ್ಜರೀರಾಗ ಮತ್ತು ಝಂಪಾತಾಳ ಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗದ್ಯಪದ್ಯಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಈ ಪ್ರಬಂಧಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ವೆಂಬ ನಿರಕ್ಷರಾಲಪ್ತಿಯು ಆಗಾಗ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಭೋಗವಾದ ಮೇಲೆ ಸ್ವರ, ಪಾಟಗಳಿರು ತ್ತವೆ. ಆಮೇಲೆ ಪುನಃ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನುಡಿಯನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.

೫. ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಐದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಸಂಚರದಧರಸುಧಾಮಧುರಧ್ವನಿ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಜಯದೇವನು ಗುರ್ಜರಿರಾಗ ಮತ್ತು

ಯತಿತಾಲಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಹಿಂದಿರುವ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಮಧುರಿಪುರತ್ನಕಂಠಿಕಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಇದನ್ನು ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ರಾಗವು ಧನ್ಯಾಸೀ, ತಾಲವು ವರ್ಣಯತಿ ; ಇದೂ ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವೇ. ಎಂದರೆ, ಇಡೀ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಛಂದೋವೃತ್ತನಿಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಛಂದೋರಹಿತವಾಗಿ, ಗದ್ಯದಂತೆ ಆಲಾಪಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಗಮಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಅಕ್ಷರವರ್ಜಿತವಾದ, ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಆಲಾಪವು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಸ್ವರ, ತೇನ, ಪಾಟಗಳಿರುತ್ತವೆ.

೬. ನಿಭೃತನಿಕುಂಜಗೃಹಂ ಎಂಬ ಆರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ ಮಾಲವಗೌಡರಾಗವನ್ನೂ ಏಕತಾಲೀ ತಾಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಸರ್ಗದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಇರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಇದರೊಡನೆಯೇ ಸೇರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಕ್ಲೇಶಕೇಶವ ಕುಂಜರ ತಿಲಕವೆಂಬ ಹೆಸರಿಟ್ಟು, ಭೈರವರಾಗ, ವರ್ಣಯತಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ರಾಣಾಕುಂಭನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯ ಆಭೋಗವಾದ ಮೇಲೂ ಪಾಟಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

೭. ಮಾಮಿಯಂ ಚಲಿತಾ ವಿಲೋಕ್ಯ ಎಂಬ ಏಳನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರೀರಾಗ, ಯತಿತಾಲಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ರಸಿಕಪ್ರಿಯವು ಈ ಸರ್ಗಾರಂಭದ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳ ಹಾಗೂ ಸರ್ಗಾಂತ್ಯದ ಆರು ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಮುಗ್ಧ ಮಧುಸೂದನಹಂಸಕ್ರೀಡವೆಂಬ ಹೆಸರು, ಗೌಂಡಕೃತಿರಾಗ, ಪ್ರತಿಮಂಠತಾಲ, ಪ್ರತಿ ಚರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಆಭೋಗನಂತರದ ಪಾಟಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ವರಗಳು —ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದೆ.

೮. ಎಂಟನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಾದ ನಿಂದತಿ ಚಂದನಮಿಂದುಕಿರಣಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟರಾಗ, ಏಕತಾಲೀಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಅದರ ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಹರಿವಲ್ಲಭ, ಅಶೋಕಪಲ್ಲವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮಿಶ್ರಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಿ ದೇಶಾಖ್ಯರಾಗ, ಪ್ರತಿಮಂಠತಾಳ, ಪ್ರತಿ ಚರಣದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ (ಎಂದರೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ ಸ್ವರವನ್ನೇ ಲಂಬಿಸಿದ) ಆಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು; ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಗಮಕಗಳಿರಬೇಕು, ತೇನಕಗಳಿಂದಲೂ ಪಾಟಗಳಿಂದಲೂ ನಿಬಿಡವಾದ ಆಭೋಗವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

೯. ಸ್ತನವಿನಿಹಿತಮಪಿಹಾರಮಂದಾರಂ ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಅಷ್ಟಪದಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥವಾದ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ ದೇಶಾಖ್ಯರಾಗವನ್ನೂ ಏಕತಾಲೀಯನ್ನೂ ವಿಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾದ ರಸಿಕಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಮಾಲವಶ್ರೀರಾಗ, ನಿಃಸಾರುತಾಳಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸರ್ಗದ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಯವರೆಗೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಹೋಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ನಿಗ್ಧಮಧುಸೂದನ ರಾಸಾವಲಯವೆಂದು ಹೆಸರು.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಾಂಕಿತ(ವಾದ ಜಯದೇವ ಎಂಬ ಶಬ್ದ)ವಾದ ಮೇಲೆ ತೇನಕಗಳಿರಬೇಕು; ಆಮೇಲೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ; ಐದಾರು ಮಾತುಗಳು (ಚರಣಗಳು?) ಇರಬೇಕು ; ಛಂದಸ್ಸು ರಾಸಕವಾಗಬಹುದು, ಬೇರೆಯೂ ಆಗಬಹುದು.

೧೦. ವಹತಿ ಮಲಯೆಸಮೀರೇ ಮದನಮುಪನಿಧಾಯ ಎಂಬ ಹತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯು ದೇಶೀವರಾಟೀ ರಾಗವನ್ನೂ ರೂಪಕತಾಲವನ್ನೂ ನಿಯೋಜಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇದಕ್ಕೆ ಕೇದಾರರಾಗವನ್ನೂ ನಿಃಸಾರುತಾಲವನ್ನೂ ನಿರ್ಯುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಹರಿಪದಸಮುದಯು ಗರುಡಪದ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಹೆಸರು ಬಂದಮೇಲೆ ಪಾಟಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಬೇಕು, ಎಂದು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧೧. ರತಿಸುಖಿರಸಾರೇ ಗತಮಭಿಸಾರೇ ಎಂಬ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಬಹುಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗುರ್ಜರೀ ರಾಗವನ್ನೂ ಏಕತಾಲೀತಾಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿದೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನರೇಂದ್ರನು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾಂಕ್ಷಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷ ಭ್ರಮರರುತವೆಂಬ (ಸಾಕಾಂಕ್ಷಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷೋತ್ಕಂಠಾಮಧುರ?) ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಕೇದಾರ, ತಾಳವು ವರ್ಣಯತಿ; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಾಂಕಿತವಾದಮೇಲೆ ಎರಡು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಸ್ವರಗಳು, ಪಾಟಗಳು ಮತ್ತು ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.

೧೨. ಪಶ್ಯತಿ ದಿಶಿದಿಶಿ ಎಂಬ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯೂ ಬಹುಪ್ರಯುಕ್ತವೂ ಪರಿಚಿತವೂ ಆದುದೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿಯು ಗೌಂಡಕರೀ ರಾಗ ಮತ್ತು ರೂಪಕತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರಸಿಕಪ್ರಿಯಕಾರನು ಧನ್ಯವೈಕುಂಠಕುಂಕುಮವೆಂದು ಇದನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ, ಮಾಲವಗೌಡರಾಗ-ಅಡ್ಡತಾಲಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿ, ಮೊದಲು ಚರಣಗಳು, ಆಮೇಲೆ ತೇನಕಗಳು, ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು, ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳು, ಆಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳು— ಈ ಗಾನಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ನಂತರ ಇರುವ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅವನು ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೧೩. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಾದ ಕಥಿತ ಸಮಯೇsಪಿ ಹರಿರಹಹನಯಯೌ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಜಯದೇವಭಾರತಿಯು ಮಾಲವರಾಗವನ್ನೂ ಯತಿಕಾಲವನ್ನೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರು ನಾಗರನಾರಾಯಣ ರಾಸಾವಲಯ (ವಾವಿಳ್ಲ ಆವೃತ್ತಿ), ಹರಿಶರಣಕದಲೀಪತ್ರ (ಸಂಗೀತರಾಜ) ಅಥವಾ ಸ್ನಿಗ್ಧಮಧುಸೂದನ ರಾಸಾವಲಯ (ರಸಿಕಪ್ರಿಯ), ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಸ್ಥಾನಗೌಡ, ತಾಳವು ವರ್ಣಯತಿ ; ಚರಣಗಳನ್ನು ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಗೊಂಚಲುಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.

೧೪. ಸ್ಮರಸಮರೋಚಿತವಿರಚಿತವೇಶಾ ಎಂಬ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಸಂತರಾಗವೂ ಯತಿತಾಳವೂ ಇವೆ. ಕುಂಭ ಕರ್ಣನು

ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಶ್ರೀರಾಗ, ದ್ರುತ ಮಂಠತಾಳ ಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿ, ನುಡಿಗಳಾದ ನಂತರ ಪಾಟಗುಂಫಗಳು, ಸ್ವರಗಳು, ತೇನಕಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು (ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ) ಹೇಳಿ ಅದನ್ನು ಹರಿರಮಿತ ಚಂಪಕಶೇಖರವೆಂಬ ಮಿಶ್ರಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

೧೫. ಸಮುದಿತಮದನೇ ರಮಣೀವದನೇ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹದಿನೈದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯು ಗುರ್ಜರೀರಾಗ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀ ತಾಲಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರೊಡನೆ ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹರಿರಸಮನ್ಮಥ ತಿಲಕವೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಮಲ್ಹಾರರಾಗ, ದ್ರುತಮಂಠ ತಾಲ, ದ್ರುತಲಯ, ಚರಣಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಸ್ವರಗುಂಫಗಳು, ಪಾಟಸ್ತೋಮಗಳು, ತೇನಕ ಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಇದು (ದ್ರುತಲಯದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ) ಯಥಾ ಕ್ಷರ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

೧೬. ಅನಿಲತರಲಕುವಲಯನಯನೇನ ಎಂಬ ಹದಿನಾರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಅದರ ಕರ್ತೃವು ದೇಶವರಾಟೀ (ದೇಶಾಖ್ಯ) ರಾಗ ಮತ್ತು ರೂಪಕತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಅದರ ಪೀಠಿಕಾರೂಪದ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ಮದನಾವಾಸ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕುಂಭನು ಹೆಸರಿಟ್ಟು, ವರಾಲೀರಾಗ, ವರ್ಣಯತಿತಾಳ, ರಂಜನೆ ಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಎಲ್ಲೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆಯುಳ್ಳ ಚರಣಗಳು, ನಂತರ ಸ್ವರಗಳು, ಪಾಟಾಕ್ಷರಸಮುಚ್ಚಯಗಳು, ಆಮೇಲೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಚರಣ—ಈ ಗಾನಕ್ರಮ ವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟಪದೀವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾದ ಕೂಡಲೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ದ್ದಾನೆ ; ಮುಂದಿನ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಎಂಟನೆಯ ಸರ್ಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಅದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಏಳನೆಯ ಸರ್ಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳ ವಿನಿಯೋಗವು ಹೇಗೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

೧೭. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ರಜನಿಜನಿತಗುರುಜಾಗರ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಇದರ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಥ ಕಥಮಪಿಯಾಮಿನೀಂ ವಿನೀಯ ಎಂಬ ಕಥಾಸಂಬಂಧನಿರೂಪಕ ಶ್ಲೋಕವೂ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಜಯದೇವನು ಭೈರವೀ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಯತಿತಾಳ ದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವೆರಡರ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ರಾಣಾಕುಂಭನು ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿರತ್ನಾ ವಲೀ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕರೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಘರಾಗ, ವರ್ಣಯತಿತಾಲ, ಜಯ ದೇವ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದ ನಂತರ ಪಾಟ-ಸ್ವರಗಳ ಶ್ರೇಣಿಗಳು, ಆಮೇಲೆ ಎರಡು ಚರಣಗಳು ಎಂಬ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧೮. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭನಿರೂಪಕ ಶ್ಲೋಕವಾದ ಮೇಲೆ ಹದಿನೆಂಟ ನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಹರಿರಭಿಸರತಿ ವಹತಿ ಮಧುಪವನೇ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮೊದ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಗುರ್ಜರೀ ರಾಗ ಮತ್ತು ಯತಿತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು

ಎಂದು ಜಯದೇವನು ಹೇಳಿದರೆ, ಅವರೆಡನ್ನೂ ಅಮಂದ ಮುಕುಂದಮಕರಂದವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ನಟ್ಟರಾಗ, ತೃತೀಯವೆಂಬ ತಾಲ, ಮಧ್ಯಲಯ, ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಾಪ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಟಗಳು, ಸ್ವರಗಳು, ತೇನಕಗಳು —ಇವು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಪದ್ಯಗುಂಫನ ಎಂಬ ಗಾನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ನಂತರ ಇರುವ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಅವನು ಪ್ರಬಂಧಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ.

೧೯. ವದಸಿ ಯದಿ ಕಿಂಚಿದಪಿ ದಂತರುಚಿಕೌಮುದೀ ಎಂಬ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು, ಇದಕ್ಕೆ ಅವ್ಯವಹಿತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಹತ್ತನೆಯ ಸರ್ಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಶ್ಲೋಕವು ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ದೇಶವರಾಲಿರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟ(!ಅಡ್ಡ)ತಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಯದೇವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇದಕ್ಕೆ ಚತುರ್ಭುಜರಾಗ ರಾಜಿ ಚರಿದ್ಯೋದ್ಯೋತವೆಂದು ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ವರ್ಣಯತಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ಲಲಿತ, ವಸಂತ, ಗುರ್ಜರೀ, ಧನ್ಯಾಸಿ, ಭೈರವ, ಗೌಂಡಕೃತಿ, ದೇಶಾಖ್ಯ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ಕೇದಾರ (ಕೇದಾರಗೌಡ?), ಮಾಲವಗೌಡ, ಸ್ಥಾನಗೌಡ, ಶ್ರೀರಾಗ, ಮಲ್ಹಾರ, ವರಾಲಿ, ಮೇಘ, ನಟ್ಟ ಮತ್ತು ಧೋರಣೀ (?) ಎಂದು ಮೇಲ್ಕಂಡ ಹದಿನೆಂಟು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಹದಿನೆಂಟು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಚರಣವಾದಮೇಲೆ ಪಾಟಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಆಲಾಪದೊಡನೆ ಇಡಬೇಕು ಎಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಗರುಡ ಪದಾಷ್ಟಪದಿ, ದರ್ಶನಾಷ್ಟಪದಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

೨೦. ವಿರಚಿತಚಾಟುವಚನರಚನಂ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ವಸಂತ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಯತಿತಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಜಯದೇವನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರು ಹರಿ(ಹಾರ)ತಾಲರಾಜಿ ಜಲಧರನಿವಸಿತ ಪ್ರಬಂಧ. ಇದು ನಟ್ಟಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತವಾದ ತಾಲಮಾಲಿಕಾ ಪ್ರಬಂಧ. ಇದರ ಚರಣಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆದಿ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮಂಠತಾಳ, ಅಡ್ಡತಾಳ, ವರ್ಣಯತಿ, ಒಂಬತ್ತು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಮಂಠತಾಳ, ನಿಃಸಾರು, ಝಂಪಾ, ದ್ರುತಮಂಠ, ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿತಾಲ, ತ್ರಿಪುಟ, ಏಕತಾಲೀ ಎಂಬ ಹದಿಮೂರು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು; ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ತಾಲದ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶೋಭೆಯಿರುವಂತೆ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಬೇಕು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಹಳೆ, ತುಂಡುಕಿನೀ, ಭುಕ್ಕಾ, ಕೊಂಬು, ಶಂಖ, ರುಂಜಾ, ಡಮರು, ಢಕ್ಕೆ, ಪಟಹ, ಹುಡುಕ್ಕಾ, ಮುರಜ, ಕರಟ—ಈ ವಾದ್ಯೋದ್ಭವಗಳಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಸ್ತೋಮಗಳನ್ನೂ ನಿಃಸಾರು ತಾಳದ ಚರಣದಲ್ಲಿ ಪಟಹ, ಢಕ್ಕೆ, ಮದ್ದಲೆ, ತ್ರಿವಲಿ, ಕರಟ—ಈ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನೂ ಏಕತಾಲೀತಾಲದ ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಡಕ್ಕುಲೀ, ತ್ರಿವಲೀ, ದುಂದುಭಿ, ಘಡಸೆ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಾದ್ಯ

ಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ತಾಲದ ಚರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಅಕ್ಷರ ರಹಿತವಾದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನೂ ಹಾಡಬೇಕು.

೨೧. ಮಂಜುತರಕುಂಜತಲಕೇಲಿಸದನೇ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ವರಾಲಿರಾಗ ರೂಪಕತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಜಯದೇವಭಾರತಿಯ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕುಂಭಕರ್ಣನು ತಾಲರಾಗಾರ್ಣವಮುರಾರಿಮಂಗಲ ಕುಸುಮ ಎಂಬ ಉದ್ದ ವಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾಲಗಳು ಚರಣಸಂಖ್ಯೆ (ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ, ಪಾಟ—ಇವೆಲ್ಲ ಹದಿನೆಂಟು ಇರುತ್ತವೆ ; ಮೂರೂ ಲಯಗಳಿರುತ್ತವೆ, ಮೂರೂ ಯತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ರಾಗಗಳು ಇವು—ಧೋರಣೀ, ನಟ್ಟಾ, ಮೇಘ, ವರಾಲಿ, ಮಲ್ಹಾರೀ, ಶ್ರೀರಾಗ, ಸ್ಥಾನಗೌಡ, ಮಾಲವಗೌಡ, ಕೇದಾರ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ದೇಶಾಖ್ಯಾ, ಗೌಡಕೃತಿ, ವಸಂತ, ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಮತ್ತು ಲಲಿತ. ತಾಳಗಳು: ಚಚ್ಚತ್ಪುಟ, ಚಾಚಪುಟ, ಷಟ್ಪಿತಾಪುತ್ರಕ, ಸಂಪಕ್ವೇಷ್ಟಾಕ, ಉದ್ಘಟ್ಟ, ಆದಿ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ಮಂಠ, ಅಡ್ಡತಾಳ, ವರ್ಣಯತಿ, ದ್ರುತಮಂಠ, ನಿಃಸಾರು, ಝಂಪಾ, ದ್ರುತಮಂಠ, ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿತಾಲ, ತೃತೀಯತಾಲ, ಏಕತಾಲೀತಾಲ—ಈ ಹದಿನೆಂಟು, ಇದೇ—ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜ್ಯವಾದ ಹದಿನೆಂಟು ವಿಧದ ಅಸಂಯುತಹಸ್ತ ಪಾಟಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ವಾದ್ಯಗಳಿವು—ಹುಡುಕ್ಕೆಯ ಚಿತ್ರಪಾಟ ಮತ್ತು ಅವಪಾಟಗಳು, ಹುಡಕ್ಕಾ, ಢವಸ, ಮಂಡಿಢಕ್ಕಾ, ಭೇರೀ, ಕಂಸಾಳೆ, ಘರ್ಘರಿಕಾ (ಗೆಜ್ಜೆ), ಕಮ್ರಾ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೆಯದರಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚರಣಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಹನ್ನೆರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಡಕ್ಕಾ, ಕುಡುಕ್ಕಾ, ಕರಟಾ ವಾದ್ಯಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ; ಹದಿಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸೆಲ್ಲುಕಾ, ನಿಃಸಾಣವಾದ್ಯೋದ್ಭವ ಪಾಟಗಳು; ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಘಂಟೆಯವು; ಹದಿನೈದನೆಯ ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರಿಕಿಟ್ಟಾವಾದ್ಯದವು; ಹದಿನೆಂಟನೆಯದರಲ್ಲಿ ವೀರದಂಡೀ ಎಂಬ ವಾದ್ಯದ್ದು.

೨೨. ರಾಧಾವದನವಿಲೋಕನವಿಕಸಿತ ಎಂಬುದು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿ. ಇದನ್ನು ಗೀತಗೋವಿಂದಕಾರನು ವರಾಲೀರಾಗ ಮತ್ತು ಯತಿತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನಾದರೋ ಇದನ್ನು ಸಾನಂದಗೋವಿಂದಶ್ರೇಣಿಕುಸುಮಾಸ್ತರಣ (-ಭರಣ ?) ಎಂಬ ದೀರ್ಘನಾಮದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಟ್ಟಾ, ಕೇದಾರ, ಶ್ರೀರಾಗ, ಸ್ಥಾನಗೌಡ, ಧೋರಣೀ, ಮಾಲವೀಯ (ಗೌಡ), ವರಾಲಿ, ಮೇಘ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ದೇವಶಾಖಾ, ಗೌಂಡಕೃತಿ, ಭೈರವ, ಧನ್ನಾಸಿ, ವಸಂತ, ಗುರ್ಜರೀ, ಮಲ್ಹಾರ, ಲಲಿತ ಎಂಬ ಹದಿನೇಳು ರಾಗಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು, ಏಳು, ಹನ್ನೆರಡು–ಈ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರುತ ಮಂಠತಾಲವನ್ನೂ ಮೂರು, ಒಂಬತ್ತು, ಹನ್ನೊಂದು ಹಾಗೂ ಹದಿಮೂರು, ಹದಿನೈದು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಕತಾಳವನ್ನೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮಂಠವನ್ನೂ, ಐದನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡತಾಲವನ್ನೂ, ಆರು, ಎಂಟನೆ

ಯವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪುಟವನ್ನೂ, ಹದಿನಾಲ್ಕು, ಹದಿನಾರನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿತಾಲಯುಕ್ತ ವಾದ ತೇನಕಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು.

೨೩. ಕಿಸಲಯಶಯನತಲೆ ಕುರು ಕಾಮಿನಿ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಜಯದೇವಸರಸ್ವತಿಯು ವಿಭಾಸರಾಗ ಮತ್ತು ಏಕತಾಲೀತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನರೇಂದ್ರನಲ್ಲಿ ಇದು ಮಧ್ಯರಿಪುಮೋದವಿದ್ಯಾಧರಲೀಲ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ವರ್ಣಯತಿಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇವಶಾಖಾರಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ಚರಣಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನಾದರೂ, ಈ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಬಹುಶಃ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ; ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಚರಣಗಳಿರುವುದು ಎಂಟೇ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಅಂಕಿತವಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಯೆಂಬ ತಾಲದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರತೆಯು ಎಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆಂದು ರಸಿಕಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

೨೪. ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಬಂಧದ ಹೆಸರು ಸುರತಾರಂಭಚಂದ್ರಹಾಸ. ಇದನ್ನು ದೇವಶಾಖಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಯಮಂಗಲ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಶೃಂಗಾರನಿರ್ಭರವಾದ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಟಗಳನ್ನೂ ಆಮೇಲೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ತೇನಕಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಬೇಕು.

೨೫. ಕಾಮನೀಹಾಸವೆಂಬುದು ಇಪ್ಪತ್ತೈದನೆಯ ಪ್ರಬಂಧ. ಇದನ್ನು ಗೌಡೀ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಜಯಾನಂದ ತಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಟಗಳು, ಸ್ವರಗಳು ಮತ್ತು ತೇನಕಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.

೨೬. ಕರ್ಣಾಟಬಂಗಾಲರಾಗದಲ್ಲಿ ಪೌರುಷರಸ ವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಾದುದು ಪೌರುಷಪ್ರೇಮವಿಲಾಸ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರಾಜದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಪಾತವಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

೨೭. ಕಾಮಾದ್ಭುತಾಭಿನವಮೃಗಾಂಕಲೇಖಾ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತಾರನೆಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಮರುತ್ಕೃತಿ ; ತಾಲವು ಪ್ರತಿತಾಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಟಗಳು, ನಂತರ ಸ್ವರಗಳು, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತೇನಕಗಳು. ಇದಾದಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮನಿರ್ಭರವಾದ ಶೃಂಗಾರರಸ ವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾಗಿ ಆಲಾಪ.

೨೮. ಸುಪ್ರೀತಪೀತಾಂಬರತಾಲಶ್ರೇಣಿಮುಕ್ತಾಫಲವೆಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟನೆಯ ಪ್ರಬಂಧವು ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಕಡೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಾದ ಕುರುಯದುನಂದನಚಂದನ ಶಿಶಿರತರೇಣ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನ್ವಿತವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಜಯದೇವ ಕವಿಯು ರಾಮಕರೀರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಯತಿತಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣರಾಜನು ಇದನ್ನೊಂದು ತಾಲಮಾಲಿಕಾಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಪುನರ್ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆದಿತಾಲ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಐದು ತಾಳಗಳು, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮಂಠ, ಅಡ್ಡತಾಲ,

ವರ್ಣಯತಿ, ಜಯಮಂಗಲ, ವಿಜಯಾನಂದ, ಜಯಶ್ರೀ ಒಂಬತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮಂಠ, ನಿಃಸಾರು, ಝುಂಪಕ, ರೂಪಕ, ಅದ್ಭುತ (?) ಮಂಠ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿತಾಲಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪದಗಳೂ ಪಾಟಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯ ದಲ್ಲಿ ರಂಜನೆಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಆಲಾಪವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿತಾಲ ಮತ್ತು ಜಯಶ್ರೀತಾಲ ಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪದಗಳಿರಬೇಕಾದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ತೇನಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆಲಾಪವಿರುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೊಡನೆ ಈ ಹಾಡು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರು ನುಡಿಗಳೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ತಾಳಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ ; ದೇಶವಾಲಗೌಡರಾಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.

ರಸಿಕಪ್ರಿಯದಿಂದ ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಅನುವಾದಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಗಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಬಾಹುಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪವಾದ ಗೇಯಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅದಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ವಿವಿಧ ಗಾಯಕರು ಮನಬಂದ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೇ ಅದರ ಧಾತುಪರಂಪರೆಯು ಅತಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾದ ಗೇಯಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಒದಗಿಸಿದನೆಂದೂ, ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಜಯದೇವಕವಿಯ ರಾಗತಾಳನಿರ್ಯುಕ್ತಿಗಳು ನಿಲ್ಲದೆ ಹೋದವೆಂದೂ ತೋರಿ ಸುವುದು. ಗೀತಗೋವಿಂದ ಮೂಲಗ್ರಂಥದ ವಿವಿಧ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ರಾಗತಾಳ ನಿರ್ದೇಶನವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜಯದೇವನೇ ಯಾವ ರಾಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗತಾಳಾ ನ್ವಯಕ್ಕಾಗಿ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ನಿರ್ಣಯಸಾಗರದ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ವಂಗದೇಶ, ಉತ್ಕಲ, ಗುರ್ಜರ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆದ ಗಾನಸಂಪ್ರ ದಾಯಗಳಿವೆ.

ಗಾನಕ್ರಮ

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದೀಗಾಯನಪರಂಪರೆಯು ಉದ್ಘಾಟಿತವಾದುದು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಕಂಚಿಕಾಮಕೋಟಿಪೀಠದ ಭಕ್ತನೂ ನಿಕಟ ವರ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ತಿರುಮಲರಾಜಪಟ್ಟಣದ ರಾಮುಡು ಭಾಗವತನು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಾನಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಹೀಗೆ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾಜನು ಗೋಪೀ ಗೀತ, ಭ್ರಮರಗೀತ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿರಸದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವ, ಶೃಂಗಾರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕನಾದನು. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಲಪಾಕಂ ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯನು ಶೃಂಗಾರಸಂಕೀರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಆಂಧ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಸಿದನು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ

ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನೇ ಮೊದಲಾದವರು ಪದಗಳ ಮೂಲಕವೂ ರಾಮುಡು ಭಾಗವತನು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಈ ಬಗೆಯ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟಪದಿಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪವಾದ ಶೈಲಿಯು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತಮಿಳುನಾಡು, ಆಂಧ್ರ, ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ ; ಸಂಕೀರ್ತನೆ ಅಥವಾ ಭಜನಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ; ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಚೈತನ್ಯ ಪಂಥ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕಪಂಗಡಗಳು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಮಾತುಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಚನಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಸಂಪ್ರದಾಯದವರು ಏಕಾದಶೀಭಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುವುದು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅದರ ಕಥಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಥೆಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೇಳುವುದನ್ನೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ, ನಂತರ ಒಂದು ಧ್ರುವಪದ, ಆಮೇಲೆ ಎಂಟು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಚರಣವೆಂದರೆ ಪಾದ ಅಥವಾ ಪದವಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಎಂಟು ಪದ(ನುಡಿ)ಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು 'ಅಷ್ಟಪದಿ'. ಇದು ಏಕರಾಗ-ಏಕತಾಳ ನಿವೇಶಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧ. ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದ ನಂತರ ಧ್ರುವಪದವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಇವೆರಡರ ಧಾತುವು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ ಚರಣಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಚರಣಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಧಾತುವಿರುತ್ತದೆ; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಮುದ್ರೆ ಇರುವ ಚರಣವನ್ನು ಹಾಡಲೇಬೇಕೆಂಬುದು ನಿಯಮ. ಒಂದೊಂದು ಚರಣವಾದ ಮೇಲೂ ಧ್ರುವಪದವನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಷ್ಟಪದಿಯು ಮುಗಿಯುವುದೂ ಧ್ರುವಪದದಲ್ಲೇ.

ಜಯದೇವಕವಿಯು ಗೀತಗೋವಿಂದವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಆಧಾರಗಳೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಗೀತಗೋವಿಂದವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿ, ಗೇಯರೂಪಕದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಪದಾವಲಿ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪದಾವಲೀ ಎಂಬ ಹಾಡು ನಂತರವೂ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿತು ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೀರಾಬಾಯಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಪದಾವಲಿಗಳೇ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಪದಾ

ವಲಿಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರಪಾಟತೇನಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಮಾಲಿಕಾ ಅಥವಾ/ಮತ್ತು ತಾಳಮಾಲಿಕಾರಚನೆಯು ಇರುತ್ತಿತ್ತೆ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹ ; ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಯು ಅವನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಣಿಕೆ ; ಇದೂ ಇಂದು ಉಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಅಷ್ಟಪದಿಗಾಯನವು ವಿರಳವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸಹ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಗಾಯಕರು ತಮಗಿಷ್ಟಬಂದ ರಾಗತಾಳಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪದ, ತಿಲ್ಲಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಅಥವಾ ಅಚ್ಚಿಟ್ಟ ವರ್ಣಮಟ್ಟು ಇವುಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಸಂಗೀತರಾಜದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಸೂಡಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿರಬಹುದೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂಡಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ವರ್ಣಿಸಿಲ್ಲ. ಜಯದೇವಭಾರತಿಯ ಕಂಡರಿಸಿರುವ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ರಚನೆಯು ಏಲಾದಿ ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳ ಅಥವಾ ಧ್ರುವಾದಿ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳ ಅಥವಾ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಗಳ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಎಷ್ಟೂ ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸೂಡಶಬ್ದವು ಗೀತವಿಶೇಷಸಮೂಹವಾಚಿಯಾದ ಒಂದು ದೇಶಿಶಬ್ದ, ಇತರ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ವಿತ. ಜಯದೇವನು ಅಷ್ಟಪದಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ವಿಭಾಗವಾಗಲಿ ರಚನೆಯಾಗಲಿ ಸೂಡಪ್ರಬಂಧವೈವಿಧ್ಯಸಮಷ್ಟಿಯೊಡನೆ ಹೊಂದದಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಗೀತರಾಜದಲ್ಲಿ ಕುಂಭಕರ್ಣನೇ ಈ 'ಮಿತ್ರ(?ಶ್ರ)ಸೂಡ'ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೇಳುವ ರಾಗ-ತಾಳ-ಲಯಗಳ ರಚನೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸೂಡವನ್ನೂ ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ.

ಗೀತಗೋವಿಂದವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾದ ತನ್ನ ರಸಿಕಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಕುಂಭಕರ್ಣನು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಲಯಪಯೋಧಿಜಲೇ ಎಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಶವ ಧೃತಮೀನಶರೀರ ಜಯ ಜಗದೀಶಹರೇ' ಎಂಬ ಧ್ರುವಪದದಲ್ಲಿರುವ ಕೇಶವ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಶ, ಕೇಶವ ಎಂದು ದ್ವಿರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. 'ಶ್ರಿತಕಮಲಾಕುಚಮಂಡಲ' ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣ ಪ್ರಥಮಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ 'ಏ' ಎಂದು ರಾಗವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಆಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ; ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ 'ಜಯ ಜಯ ದೇವ ಹರೇ' ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಧ್ರುವಪದ. ಇಂತಹ ವಿಧಿನಿರ್ಯುಕ್ತಿಗಳು ರಸಿಕಪ್ರಿಯದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಒಂದು ಗಾಯನಕ್ರಮವು, ಎಷ್ಟೇ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದ್ದರೂ, ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇವಾಡಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು.

ಗೀತಗೋವಿಂದದ ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಿತವಾಗುವ ರಾಗತಾಳಗಳು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಜೀವಂತ ಗಾಯನಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ರಾಗತಾಳಗಳು ಹೇಗೆ ಹಂಚಿಕೆಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಇದು ತಿಳಿದರೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಗಾಯನಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳಕು ಬೀಳಬಹುದು.

ಪ್ರಭಾವ

ಗೀತಗೋವಿಂದವು ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅದಕ್ಕೆ ದೇಶದ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಲವತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿವೆ. ಕೆಲವಂತೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದವುಗಳು; ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಷ್ಟ ಪದಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತಿಗೂ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಮೇಯಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಪೆರಿಯಸ್ವಾಮಿ ತಿರುಮಲಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗೆ ಟೀಕನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತಗೋವಿಂದವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಪ್ರಭಾವ ವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದೇ ಹೆಸರನ್ನೂ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಶೈಲಿ ಯನ್ನೂ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಲೆಳಸುವ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅಂತಹವುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಶಂಕರನ ಗೀತರಾಘವ, ಪ್ರಭಾಕರನ ಗೀತರಾಘವ, ಭಾನುದತ್ತನ ಗೀತಗೌರೀಪತಿ, ಕಲ್ಯಾಣಕವಿಯ ಗೀತಗಂಗಾ ಧರ, ರಾಮಭಟ್ಟನ ಗೀತಗಿರೀಶ, ವಂಶಮಣಿಯ ಗೀತದಿಗಂಬರ, ಚತುರ್ಭುಜನ ಗೀತ ಗೋಪಾಲ, ಪುರುಷೋತ್ತಮಮಿಶ್ರನ ಅಭಿನವ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಸದಾಶಿವದೀಕ್ಷಿತನ ಗೀತಸುಂದರಂ, ಅನಂತನಾರಾಯಣನ ಗೀತಶಂಕರಂ, ತಿರುಮಲನ ಗೀತಗೌರೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ವಿವಿಧ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟ ಮಖಿಯ ತ್ಯಾಗರಾಜಾಷ್ಟಪದಿ, ಶಾಹಜಿಯ ಅಷ್ಟಪದೀಕಾವ್ಯ, ಉಪನಿಷದ್‌ಬ್ರಹ್ಮನ ರಾಮಾಷ್ಟಪದಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರೇಂದ್ರ ಸರಸ್ವತಿಯ ಶಿವಾಷ್ಟಪದಿ, ಮೈಸೂರಿನ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ನಾಯಕನು ರಚಿಸಿದ ಶಿವಾಷ್ಟಪದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ಗೀತಗೋಪಾಲ ಮತ್ತು ಚಿಕದೇವರಾಯಸಪ್ತಪದಿ ಕಳಲೆ ನಂಜರಾಜನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಗೀತಗಂಗಾಧರ—ಇವುಗಳನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು.

೧೧. ದರು

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವಿನಿಯೋಜ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಮುನ್ನ ದರುವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದು ಉಚಿತ. ಧ್ರುವಾ ಎಂದು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಥಾನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧದ ಹೆಸರು ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡು ದರು ಎಂದಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ ಗೇಯರೂಪಕ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯರೂಪಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಇವು ರಚಿತವೂ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರಯುಕ್ತವೂ ಅಲ್ಲ; ಇಂದಿಗೂ ಇವು ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ದರುವಿನ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪವಾದ ರಚನೆಯಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ದರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ, ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಮೂರು ಅಥವಾ ಐದು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಇನ್ನು ಕೆಲವು ದರುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಂಗಡನೆಯು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಏಕಧಾತುಕವಾದ ಅನೇಕ ಚರಣಗಳಿರುವಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೇ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಸ್ವರವೋ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ರಚನೆಯೋ (ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು) ಇರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ; ಮೊದಲನೆಯದು ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದುದು, ಎರಡನೆಯದು ನೃತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮುಕ್ತಾಯಸ್ವರದ ಜೊತೆಗೆ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟೂ ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ದರುವು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಥವಾ ಕೊನೆಯ ಚರಣವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಲಂಬಿತವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಯಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಧಾತುವಿನ್ಯಾಸವು ದರುವಿನಲ್ಲಿ ನಿಯಮವೇನೂ ಅಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ತಾಳವಿಲ್ಲದೆಯೇ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಛಂದೋದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ದರು ಗಳೂ ಇವೆ ; ಒಂದು-ಮೂರು, ಎರಡು-ನಾಲ್ಕು—ಈ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಾಸವಿರುವ ಚತು ಷ್ಪದೀವೃತ್ತಗಳನ್ನೂ ಇತರ ವೃತ್ತಗಳನ್ನೂ ದ್ವಿಪದಿಗಳನ್ನೂ ದರುಗಳಾಗಿ ಹಾಡುವು ದುಂಟು. ಎಂಟು ಚರಣಗಳಿರುವ ದರುವಿಗೆ ಅಷ್ಟಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ನಾಲ್ಕು ದ್ವಿಪದಿಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲನೆಯದರ ಧಾತುವನ್ನು ಉಳಿದ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿ ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಲ್ಕು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆದ್ಯ, ದ್ವಿತೀಯ ಅಥವಾ ಅಂತ್ಯ-ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಾಸವೂ ಇದೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯ ಪ್ರಾಸವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂತ್ಯಪದವು ಪುನರುಚ್ಚಾರ ಆಗುವ ಹಲವು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳುಳ್ಳ ದರುಗಳೂ ಇವೆ. ದರುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತುವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಭು ಅಥವಾ ನಾಯಕನ ಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣನೆ, ವಿರಹ, ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಗೇಯರೂಪಕ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದರುಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ದರುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ: ಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶ ದರುವನ್ನು ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕಥಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ; ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ತಗಳು ದರುವಿನಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕಾದುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಅಥವಾ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದಾಗ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಮನೋಗತ, ಭಾವ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಉದ್ದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಗತವಾಗಿ, ವಿಲಂಬ ಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತ ದರುವಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನದರುವಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕೋಲಾಟದರುವು ಪಾತ್ರಗಳು ಕೋಲಾಟವಾಡುತ್ತ ಹಾಡುವ ದರು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಮುಂದುವರೆದರೆ ಅಂತಹ ಹಾಡಿಗೆ ಸಂವಾದ ದರುವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಡು ನೃತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಉತ್ತರಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ದರುವಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ, ಚುರುಕಾದ ವಾಕ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ನರ್ತಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತವೆ. ದರುವಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದರ ನೃತ್ತಾಂಶಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ : ದರುವಿನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ತವು ಮುಖಜತಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ದರುವಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸುವಾಗ ಮಾಡುವ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಮಕುಟಜತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ದರುವಿನ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯಜತಿ ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವಿದೆ.

ದರುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವವರಲ್ಲಿ ಮೇಳತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಶಾಹಜಿ, ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ತ್ಯಾಗಯ್ಯ, ನಾರಾಯಣತೀರ್ಥ, ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್, ಬಾಲು ಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತ, ಮುತ್ತಯ್ಯಭಾಗವತ ಮುಂತಾದವರುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

೧೨. ತಿಲ್ಲಾನ

ತಿಲ್ಲಾನವು ಕೈವಾಡ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಾವಿರವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾಚುರ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಬಂಧ. ಕೈವಾಡ ಎಂಬುದು ಕೈಪಾಟ ಎಂಬ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷಾಶಬ್ದ, ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪ. ಕೈಪಾಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹಸ್ತಪಾಟ ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಸ್ತಪಾಟ ಎಂದರೆ ಮೃದಂಗಾದಿ ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವಿವಿದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು—ತ, ದಿ, ಗಿ, ಣ, ತೋಂ, ಕಿ, ಟ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಪಾಟ, ಮಿಶ್ರಪಾಟ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಕೈವಾಡ ಪ್ರಬಂಧವು ಮಿಶ್ರಪಾಟಗಳಿಂದ, ಅಲ್ಪ ಮಾತುವಿನೊಡನೆ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧ. ತಿಲ್ಲಾನವು ತಿರಿತಿಲ್ಲಾನ ಎಂಬ ದೇಶ್ಯಪ್ರಬಂಧ ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಜನ್ಮತಾಳಿತೆಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ತಿ, ಲ್ಲಾ, ನ ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಗಳು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿತೆನ್ನುವವರೂ, ಅಥವಾ ಈ

ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತಿಲ್ಲಾನ ಎಂಬ ಪಾಟಾಕ್ಷರಸಮಚ್ಚಯವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ತೀರ ಬೇಕೆನ್ನುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತರಾನ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವಿದೆ.

ತಿಲ್ಲಾನಕ್ಕೆ ತಿಲ್ಲಾಣ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ಹೆಸರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ತಿಲ್ಲಾನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತ ವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಬಂಧ; ಇದರ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದಲೂ ಗೇಯಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳಿಂದಲೂ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು. ಇದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರಚತುಷ್ಟಯರಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಕಚೇರಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ತಿಲ್ಲಾನವು ಕೃತಿಯಂತೆಯೇ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಖಂಡ ಗಳುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧ. ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳು, ಎಂದರೆ ಹಸ್ತ ಪಾಟಗಳಿಂದ ಆದ ಜತಿಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಚರಣದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಜತಿಗಳೊಡನೆ ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳೂ ಮಾತುವೂ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾತುವು ತುಂಬಾ ಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಭು (ಅಥವಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ದೇವತಾ) ಸ್ತುತಿ ಯನ್ನೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಮುದ್ರೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಶೃಂಗಾರರಸ ವಿನಿ ಯೋಜ್ಯವಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ತಿಲ್ಲಾನವು ಏಕರಾಗ-ಏಕತಾಳ-ಮಧ್ಯಲಯ ನಿವೇಶಿತ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜತಿಗಳ ಛಂದೋಲಯವಿನ್ಯಾಸದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾ ತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧ; ಅಕ್ಷರಾರ್ಥದ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆದು, ಜತಿಗಳ ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯದ ಮೂಲಕ ಶುದ್ಧಗೇಯರಸವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಿಸುವ ಸಾಧನ.

ದರುವಿನ ಮಾತುವನ್ನು ತಿಲ್ಲಾನವು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಅಂತಹದಕ್ಕೆ ತಿಲ್ಲಾನದರು ಎಂದು ಹೆಸರು. ತಿಲ್ಲಾನವು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ವಿಳಂಬ ಲಯದಲ್ಲಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಕಾನಡಾರಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಗೌರಿನಾಯಕ ಎಂಬ ತಿಲ್ಲಾನವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇದು ೧೨೮ ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವಿರುವ ಸಿಂಹನಂದನ ತಾಳದ ಎರಡೇ ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತ ವಾಗಿದ್ದು ಮೊದಲನೆಯ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಮಾತುವನ್ನೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಪಲ್ಲವಿ ಶೇಷಯ್ಯರ್, ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ಮೇಳತ್ತೂರು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಮೈಸೂರು ಚಿಕ್ಕ ರಾಮಪ್ಪ, ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣ, ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ ಮುಂತಾದವ ರನ್ನು ತಿಲ್ಲಾನದ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

೧೩. ರಾಗಮಾಲಿಕೆ

ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೂಗಳನ್ನು ಕೋದು ಹಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸರಣಿಯಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವುದು. ಒಂದುಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾನಗಳನ್ನೂ, ಕೃತಿ, ಪಲ್ಲವಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಶ್ಲೋಕದ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯೆಂದೇ ಹೆಸರು. ಕೇವಲ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಜೋಡಿಸಿ ಆಯಾ ಹೆಸರಿಗೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ಧಾತುವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಈಚೆಗೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಲ್ಲದೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಇರುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ, ಗೀತೆ, ಸ್ವರ ಜತಿ, ವರ್ಣ, ದೇವರನಾಮ ಮುಂತಾದವುಗಳು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಲವು ನಿದ ರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಾರ್ಣವ, ರಾಗಕದಂಬ ಮುಂತಾ ದವು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ನಾಲ್ಕು ರಾಗ ಗಳಾದರೂ ಇರುತ್ತವೆ. ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿಯು ಇದ್ದಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತನು ನೂರೆಂಟುರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ನೂರೆಂಟುತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ! (ಆದರೆ ಈಗ ದೊರೆತಿರುವಷ್ಟು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅರವ ತ್ತೊಂದು ರಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವೆ.) ಎಂಟು, ಹತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು ಸಾಧಾರಣ. ಹದಿನೈದು ರಾಗಗಳಿರುವ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗೆ ಪಕ್ಷರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯೆಂದೂ ಇಪ್ಪ ತ್ತೇಳು ರಾಗಗಳಿದ್ದರೆ ನಕ್ಷತ್ರರಾಗಮಾಲಿಕೆಯೆಂದೂ ಜ್ಞಾಪಕ ಅಥವಾ ವರ್ಣಕ ನಾಮ ಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರಣಗಳಿರು ತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯು ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳು ಒಂದೇ ರಾಗ ದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣವೂ ಇವುಗಳ ದೈರ್ಘ್ಯದ ಮೊತ್ತದಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಈ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಹಾಡಬೇಕು. ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ರಾಗಗಳು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಒಂದಾದರೂ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ವರವನ್ನು ಪಡೆ ದಿದ್ದು, ಇದರ ಮೂಲಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವು ತುಂಬಾ ಸದೃಶ ವಾಗಿಯೂ ತುಂಬಾ ವಿಸದೃಶವಾಗಿಯೂ ಇರಬಾರದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಆಯಾ ರಾಗದ ಅಂಕಿತವು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ರಾಗಾಂಕಿತವೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರಮುದ್ರೆ, ಪ್ರಬಂಧನಾಮ, ಪ್ರಭುಮುದ್ರೆಗಳೂ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ತಾಳದ ಅಂಕಿತವೂ ಇರುವುದುಂಟು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ನಂತರವೂ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಕುಟ ಸ್ವರ ವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ಹಾಡಿ ಪುನಃ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಕ್ಕೆ ಮಾತುವೂ ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಕುಟಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಆಗ ಚರಣವನ್ನೂ ಮಕುಟ ಸ್ವರವನ್ನೂ ನಂತರ ಮಕುಟಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಹಾಡಬೇಕು. ಚರಣಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದಮೇಲೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಅಥವಾ ಅರ್ಧ ಆವರ್ತ ದಷ್ಟು ಚಿಟ್ಟಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿಲೋಮಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವುದೂ ಸಾಮಾನ್ಯವೇ. ಚರಣದ ಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡವೂ ಎರಡು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಕೆಲವು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ಗಾಯನದ ನಂತರವೂ ಪಲ್ಲವಿಯು ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಆಯಾ ಖಂಡಿಕೆಯ ಪ್ರಥಮಾಂಶವನ್ನೇ ಪುನಃ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಒಂದು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಇಡೀ ಅಧ್ಯಾಯವು ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೂ ಹೀಗೇ ಹಾಡಲಾಗುವುದು.

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳ ಗಾಯನವು ಈಗೀಗ ಅಪರೂಪವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇವು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಗೇಯರಸದ ಪ್ರಮುಖ ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೆಲವು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜನ (1) ಸಾನಂತಂ (೪ ರಾಗಗಳು) (2) ಪನ್ನಗಾದ್ರಿಶಯನ (೮ ರಾಗಗಳು) (3) ಭಾವಯಾಮಿ ರಘುರಾಮಂ (೮ ರಾಗಗಳು) ಮತ್ತು (4) ಪನ್ನಗಾದ್ರೀಶ (೮ ರಾಗಗಳು); ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನ (5) ನಿತ್ಯಕಲ್ಯಾಣಿ (೮ ರಾಗಗಳು), ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತ ರಚಿತ (6) ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥಂ (೧೪ ರಾಗಗಳು), (7) ಪೂರ್ಣ ಚಂದ್ರಬಿಂಬ (೬ ರಾಗಗಳು) ಮತ್ತು (8) ಸಿಂಹಾಸನಸ್ಥಿತೇ (೪ ರಾಗಗಳು) ; ರಾಮಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ ರಚಿತವಾದ (9) ಶಿವೇ ಮೋಹನ ಶಕ್ತಿ (೪೦ ರಾಗಗಳು), (10) ಮನಸಾವೇರಿತುರಲ (೪೮ ರಾಗಗಳು), (11) ನಾಟ ಕಾದಿ ವಿದ್ಯಲ (೧೦೮ ರಾಗಗಳು) ಮತ್ತು (12) ಸಾಮಜಗಮನ (೨೦ ರಾಗಗಳು) ; ಸುಬ್ಬ ರಾಮದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ರಚಿತವಾದ (13) ಎಂದುಕು ರಾಡಾಯೆ (೯ ರಾಗಗಳು), (14) ನೀ ಸರಿಲೇರನಿ (೯ ರಾಗಗಳು), (15) ಗೌರವಮುಗ (೯ ರಾಗಗಳು), (16) ಕಾಮಿಂಚಿನ ಕಲಾ ವತಿ (೩೦ ರಾಗಗಳು) ಮತ್ತು (17) ವಲಪುಮೀರಿ ತೋಡಿ ತೆಮ್ಮನವೇ (೪ ರಾಗಗಳು); ಪೊನ್ನಯ್ಯನಟ್ಟುವನ (18) ವನಿತರೋಯೇ (೪ ರಾಗಗಳು), ಮಾನಂಬುಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟ ಸುಬ್ಬಯ್ಯನ (19) ಶಿವಭೂಪತೇ (೯ ರಾಗಗಳು), ಚಿನ್ನಿಕೃಷ್ಣದಾಸನ (20) ಅಂಬಾ ನಿನ್ನು ನೆರನಮ್ಮಿ ತಿ (೯ರಾಗಗಳು); ತರಂಗಂಬಾಡಿ ಪಂಚನದಯ್ಯರ್ ರಚಿತ (21)ಆರಭಿಮಾನಂ (೧೬ ರಾಗಗಳು), (22) ಸುದತಿ ಶ್ರೀ ಮೋಹನಾಂಗುನಿ (೧೫ ರಾಗಗಳು); ಮಹಾವೈದ್ಯ ನಾಥಯ್ಯರ್ ರಚಿಸಿದ (23) ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಮಾಲಿಕೆ (೭೨ ರಾಗಗಳು), ತಿರುವೊಟ್ಟಿ

ಯೂರ್ ತ್ಯಾಗಯ್ಯನ (24) ಶ್ರೀರಮಣ ಪದ್ಮನಯನ ಹರಿ (೧೬ ರಾಗಗಳು) ವೀಣಾ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನ ಪಂಚಬಾಣುಡು ನಾಪ್ಯೆ (೫ ರಾಗಗಳು) ಇತ್ಯಾದಿ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಮೂಲತಃ ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳು—ನಾರಾಯಣತೀರ್ಥನ ಜಯ ಜಯಗೋಕುಲಬಾಲ ಎಂಬ ತರಂಗದಂತೆ—ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

೧೪. ಶ್ಲೋಕ

ಶ್ಲೋಕವೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಛಂದೋಬಂಧವುಳ್ಳ ಒಂದು ವೃತ್ತ. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಶ್ಲೋಕವನ್ನು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಇದರ ಮಾತುವು ಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ; ಇಷ್ಟದೈವದ ವರ್ಣನೆ, ವೈಭವ ಅಥವಾ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ; ರಸಾಸ್ಪದವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಗೇಯರಸದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನಿಬದ್ಧ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ, ಎಂದರೆ ತಾಳರಹಿತವಾದುದು. ಮಾತು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬಂಧವಾದುದರಿಂದ ಇದು ಗಾಯನಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ಲೋಕದ ಮಾತುವನ್ನು ಅರ್ಥಸಾಮಂಜಸ್ಯವಿರುವಂತೆ, ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಬಹುದಾದ, ಖಂಡಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಕ್ತಿಶಕ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೂ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವೂ ಕವಿಹೃದಯವೂ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ನೆರವುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ. ಖಂಡಗಳನ್ನು ಹಿಂದುಮುಂದು ಮಾಡಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಆಯಾ ಗಾಯಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅಳತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಇಡೀ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಖಂಡದ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯ ಖಂಡದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಲೆಂದು, ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಅಂತ್ಯದ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಶ್ರೀರಾಗ, ಸುರಟಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಮಂಗಳಕರವೆಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿರುವ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಅಮರುಶತಕ, ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತ, ರಾಮಕರ್ಣಾಮೃತ, ಮುಕುಂದಮಾಲಾಸ್ತೋತ್ರ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರೀ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೋ ಬಿಡಿಯಾದ ಮುಕ್ತಕಗಳಿಂದಲೋ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

'ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್'

ಏಳುನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡಿಗ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಶ್ರೋತೃಗಳ ರುಚಿಭೇದದಿಂದ ಗಾನವು ಬಹು ಬಗೆಯೆಂದು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

"ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಸಮವಾದ ಗಾಯನವು, ಎಂದರೆ ಉಚ್ಚನೀಚವಾದ ಸ್ವರಸಂಚಾರ ಇದ್ದು, ದ್ರುತವೂ ವಿಲಂಬಿತವೂ ಅಲ್ಲದ, ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ ತಾಳದಿಂದಲೂ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಗೀತವು ಇಷ್ಟ. ಪಂಡಿತರಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತ, ಎಂದರೆ ವ್ಯಾಕರಣಶುದ್ಧವಾದ ವ್ಯಕ್ತಸ್ವರಗಳುಳ್ಳ, ಸಂಗೀತವು ರುಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಮಧುರಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಲಲಿತವಾದ ಶಬ್ದಶಯ್ಯೆಯಿದ್ದು ಶೃಂಗಾರರಸರಂಜಿತವಾದ, ಕಿವಿಗಿಂಪಾದ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ. ಉಚ್ಚವಾಗಿರುವ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಂಗೀತವು ಇತರರಿಗೆ ಇಷ್ಟ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಕೃಷ್ಟವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅರಭಟೀವೃತ್ತಿಯ ಮಾತುಗಳಿದ್ದು ವೀರೋಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾದ ಉಚ್ಚನೀಚಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಶೂರರಿಗೆ ಹಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ವಿರಹಿ ಜನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಮೋದ್ದೀಪನವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಮಾತುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರರಸಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಕರುಣಾರಸವನ್ನು ಹರಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಟಪುರುಷರಿಗೆ ಸ್ವರಭಂಗಿಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಸಿದ, ವಿಪರೀತಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಮಾತುಗಳುಳ್ಳ ಹಾಸ್ಯ ಪರಿಹಾಸ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗಾನವು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸಾರಸುಖದ ಕ್ಷಣಭಂಗುರತೆಯನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸಿ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನು ಗೂಢಾರ್ಥನಿವೇಶನದಿಂದ ಬೋಧಿಸುವ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಪರವಾದ ಸಂಗೀತವು ಯೋಗಿಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಿಳಾಮಂಡಲಿಗೆ ಶುಭವಾಕ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಿವಾಹಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಮಂಗಳದ ಹಾಡುಗಳು ಇಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಕ್ತ ಜನರಿಗೆ ಆಸ್ತಿಕ್ಯವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುವ ಸಂಗೀತವು ರುಚಿಸುತ್ತದೆ. ನೀರಸವಾದ, ತಾಲಪಾಟಗಳಿಲ್ಲದ, ಬಹುವಾದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನುಳ್ಳ, ವಿಷಮಾರ್ಥವುಳ್ಳ, ವಿಷಮ ಸಂಚಾರವುಳ್ಳ, ಪ್ರತಿರೋಧಪ್ರಯೋಜಕವಾದ 'ಒಣ' ಸಂಗೀತವು ವಾದಿಗಳಿಗೆ, ಎಂದರೆ ಅತಿಬುದ್ಧಿವಂತರಿಗೆ—ರಂಧ್ರಾನ್ವೇಷಕರಿಗೆ, ಜಗಳಗಂಟರಿಗೆ—ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ."

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯು ಸಕಲ ಗೇಯರಸಗಳ, ಸರ್ವಜನ ರುಚಿಯ ಸಂಗಮ; ಬೇಡಿದವರಿಗೆ ಬೇಡಿದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಡುವ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ, ಕಾಮಧೇನು !

೧೩. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿ

ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಪ್ರಾಣರಸಸ್ರೋತವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೇದಿಕೆ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ವೆಂಬ ಎರಡು ನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸೌಧವು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ (ಕಲಾವಿದ), ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರ, ರಸಿಕ ಮತ್ತು ಪೋಷಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಊರುಗಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ-ಸೃಷ್ಟಿ, ಲಕ್ಷ್ಯ-ಲಕ್ಷಣ ಇವು ಸಂಗೀತನಾಣ್ಯದ ಎರಡುಮುಖಗಳು. ಕಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶಗಳು ದೂರವಾದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಂದು ಕಾಲದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಒಂದು ದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಂಚೆವಂಚೆಗಳಂತೆ ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು; ಅವು ಭೂತವರ್ತಮಾನಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಸೇತುವೆ ಗಳು. ಯಾವುದೇ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಿರವೂ ನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆಗಬೇಕಾ ದರೆ ಅದರ ವೇದಿಕೆಯ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಗಳು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆ, ಅನಮ್ಯತೆ, ಬಿಗಿ ಮತ್ತು ಸಹಿಷ್ಣುತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತವು ರಾಷ್ಟ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಅಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಇದೆ. ಅದರ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಲೆಗೂ—ಬಹುಶಃ (ನಾಟಕವನ್ನೊಳಗೊಂಡ) ನಾಟ್ಯವೊಂ ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು—ಇಲ್ಲ. ಆಯಾ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನು ಗುಣವಾಗಿ ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಗವು ಮಾರ್ಪಟ್ಟಂತೆಲ್ಲ ಅದರ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಯೂ ಬದಲಾ ಯಿಸುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ; ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಅವುಗಳ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಾವು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಕಾಲ ದೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅವುಗಳ ಸೆರೆಯಲ್ಲೇ ಅಡಗುತ್ತವೆ; ಸಂಗೀತನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಅವು ಚಿರಂತನವಾದರೂ ಚಿರ ನೂತನಗಳೇ; ತಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ಗಳ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ ಗಳಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಘನತೆಯೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕತೆಯ ಶಕ್ತಿಯೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಸಂದರ್ಭ, (ವರ್ಣ, ರೇಖೆ, ಪದಾರ್ಥ ಮೊದಲಾದ) ಸಂಕೇತದ್ರವ್ಯದ ಅಪಾರದರ್ಶಕತೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ

ಕಟ್ಟಲೆಗಳು ಮುಂತಾದವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಣವನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ಆವಶ್ಯಕಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ರಸಿಕನಿಂದ ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಯಥಾಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಮಾಧ್ಯಮವು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ; ಅದರ ಸಂಕೇತ ದ್ರವ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪಾರದರ್ಶಕವಾದುದು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ, ಪ್ರಭಾವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ, ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಈ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿವಂದಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ; ಸುಮಾರು ೧೫೦೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಮತಂಗಮುನಿಯು

> ಅಬಲಾಬಾಲಗೋಪಾಲೈಃ ಕ್ಷಿತಿಪಾಲೈರ್ನಿಜೇಚ್ಛಯಾ ।
> ಗೀಯತೇ ಸಾನುರಾಗೇಣ ಸ್ವದೇಶೇ ದೇಶಿರುಚ್ಯತೇ ॥[೧]

ಎಂದು ಹೇಳಿ ದನಕಾಯುವವನಿಂದ ದೊರೆಯುವರೆಗೆ, ಹುಡುಗರಿಂದ ಮುದುಕರವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅದು ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು

> ತಸ್ಯ ಗೀತಸ್ಯ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಕೇ ಪ್ರಶಂಸಿತುಮೀಶತೇ ।[೨]
> ಅಜ್ಞಾತವಿಷಯಾಸ್ವಾದೋ ಬಾಲಃ ಪರ್ಯಂಕಿಕಾಗತಃ ।
> ರುದನ್ ಗೀತಾಮೃತಂ ಪೀತ್ವಾ ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷಂ ಪ್ರಪದ್ಯತೇ ।
> ವನೇಚರಸ್ತೃಣಾಹಾರಶ್ಚಿತ್ರಂ ಮೃಗಶಿಶುಃ ಪಶುಃ ।
> ಲುಬ್ಧೋ ಲುಬ್ಧಕಸಂಗೀತೇ ಗೀತೇ ಯಚ್ಛತಿ ಜೀವಿತಮ್ ।[೩]

ಎಂದು ಸಂಗೀತಪ್ರಭಾವದ ವಿಸ್ತಾರವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಪುಷ್ಟವೂ ಆದ ಈ ಸಂಗೀತದ ಕಚೇರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಇತ್ತೆ ? ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗಿತ್ತು ? ಅದು ಈಗ ಹೇಗಿದೆ ? ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ಆಗಬಹುದು, ಹೇಗೆ ಆಗಬೇಕು ?

ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಈಗ ಹೇಗಿದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದೆ. ಹೇಗೆ ಆಗುತ್ತಿದೆ, ಹೇಗೆ ಆಗಬಹುದು, ಹೇಗೆ ಆಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು.

ಕಚೇರಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಬಹುಶಃ ಅನ್ಯಭಾಷೆಯದು, ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯದು. ಹಿಂದೀ,

---

೧. ಮತಂಗ, ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ೧೩, ಪು. ೨

೨. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, I ೧, ೩೦, ಪು. ೧೬

೩. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೨೯, ೨೯, ಪು. ೧೬

ಉರ್ದುಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೂಲರೂಪ ಕಚ್‌ಹರೀ. ಇದರ ಶಿಥಿಲೋಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ತೆಲುಗು ತಮಿಳುಗಳಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಶಬ್ದವು ಬಂದಿದೆ. ಕಚ್ ಎಂದರೆ ವಿವಾದ ಹರಿ ಎನ್ನುವುದು (ಸ್ಥಾನಸೂಚಕ ?) ಉಪಸರ್ಗ. ವಿವಾದಸ್ಥಾನ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಕಚ್-ಕಚ್ ಎಂದರೆ ಕಚ್ಚಾಡುವುದು ಎಂದು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಚೇರಿ ಅಥವಾ ಕಚ್‌ಹರೀ ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಶಬ್ದವೇ ಆಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಚ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ತಲೆಗೂದಲು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಷ್ಟೆ. ಕಚಾಕಚಿ ಎಂದರೆ (=ಕೇಶಾಕೇಶಿ) (ತಲೆ)ಕೂದಲು ಕಿತ್ತಾಡಿಕೊಂಡು ಜಗಳವಾಡುವುದು. ವಿವಾದ. ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವಾದಸ್ಥಾನವು ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನ ; ರಾಜಾಸ್ಥಾನವು ಸಂಗೀತದ ವಿನಿಕೆ, ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೊದಲಾದವು ರಾಜಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಿಂದ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಾನವೂ ಹೌದಷ್ಟೆ. ಈ ಅರ್ಥವು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆಡಳಿತವೇ ಮೊದಲಾದ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರ್ಯಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ನಡೆಯುವ ಇತರ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಇಂದಿನ 'ಆಫೀಸ್' ಎಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಶಬ್ದವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಲು ತೊಡಗಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಅದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಆಡಳಿತಸ್ಥಾನ ಎಂಬಂತಹ ಸ್ಥಾನಸೂಚಕ ವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಏರ್ಪಾಡಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಲು ತೊಡ ಗಿತು. ಸಂಗೀತ 'ಕಚೇರಿ', ನಾಟ್ಯ 'ಕಚೇರಿ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಹೀಗೆ.

ಕಚೇರಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಲು ಮೊದಲಾದುದು ಮುಸ್ಲಿಂ ಅಥವಾ ಮುಘಲ್ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಎಂಬುದು ನಿಃಸಂಶಯ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಚಿಕದೇವರಾಜರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕದೊರೆಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದು. ದೆಹಲಿಯನ್ನು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಮುಘಲ್‌ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮಹಮ್ಮದ್ ಷಾಹ್‌ನು ತನ್ನ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಹದಿನೆಂಟು 'ಕಚೇರಿ' ಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ತಮ್ಮ ರಾಯಭಾರಿ ಕರಣಿಕ ಲಿಂಗಣ್ಣಯ್ಯನ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೦೦ರಲ್ಲಿ ಚಿಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅಂತಹದೇ ಹದಿನೆಂಟು ಚಾವಡಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಇದೇ ಅಠಾರಹ್ (_ಅಠಾರಾ) ಕಚೇರಿ ![೪]

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದ್ದಂತೂ ಇನ್ನೂ ಈಚೆಗೇ. ಮೊದಲು ಇದಕ್ಕೆ ವಿನಿಕೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ; ನಾಟ್ಯಕಚೇರಿಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ, ನಾಟ್ಯಕಚೇರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಎಲ್ಲಿ ಯಾರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿರುವುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲ.

೪. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜವಡೆಯರು (?), ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರವರ ವಂಶಾವಳಿ, I ಪು. ೧೪೬.

ವಿನಿಕೆ ಎಂಬುದು ತಮಿಳುನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಕಚೇರಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಆಂಗ್ಲರು, ಮುಘಲ್, ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಡಳಿತಗಳಿಂದ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಉರ್ದೂ, ಹಿಂದೀಗಳ ಆಡಳಿತ ಪರಿಭಾಷಾ ಶಬ್ದಗಳೂ ಬಹುವಾಗಿ ಸೇರಿವೆ. ಇವನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ತಂದರು. ಮದರಾಸು, ತಂಜಾವೂರುಗಳು ಈ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವು. ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, 'ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಔಪಚಾರಿಕ ಕಟ್ಟಲೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಗಾಯನವಾದನಗಳ ಕೂಟ, ಸಮಾರಂಭ, ಏರ್ಪಾಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಕರ್ಣಾಟಕ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಅರ್ವಾಚೀನವಾದುದು.

ಸಂಗೀತಪೋಷಣೆಯ ಸ್ಥಾನತ್ರಯ

ಈಗಿನಂತೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಅಂತಹ ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಹಿಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಅರಮನೆ-ಗುರುಮನೆ, ದೇವರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮದುವೆ, ಪುತ್ರೋತ್ಸವ, ವರ್ಧಂತಿ—ಮತ್ತಿತರ ಶುಭಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ರಾಜಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಗೀತ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಸ್ವಯಂವರದ ಪಣವಾಗಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಳ-ಪರಸ್ಥಳಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವತ್‌ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆ-ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು, ರಾಜಸಭೆಯ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರಿನ ಹಿಂದಿನವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಯಾ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸಲೆಂದು. ಶ್ರೇಷ್ಠಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸವಿದುಷಿಯರು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಆಶ್ರಯ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಪುರಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದೋ, ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯೆಂದೋ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೆಂದೋ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತಹ ದೊರೆಯು ರಸಿಕನೂ ಉದಾರಿಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅವನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆಂದು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತಕಲೆಯು ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡುದು ರಾಜಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ. ರಾಜಸಭಾಸಪ್ತಾಂಗ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿತ್ತು :

> ವಿದ್ವಾಂಸಾಃ ಕವಯೋ ಭಟ್ಟಾ ಗಾಯಕಾಃ ಪರಿಹಾಸಕಾಃ ।
> ಇತಿಹಾಸಪುರಾಣಜ್ಞಾಃ ಸಭಾಸಪ್ತಾಂಗಲಕ್ಷಣಮ್ ॥[೫]

---

೫. ನಾರದ, ಸಂಗೀತಮಕರಂದ, ನೃತ್ಯಾಧ್ಯಾಯ, ೮

ಇಂತಹ ರಾಜಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜನನ್ನು ಪ್ರಶಂಸೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿತ್ತು—ಇದು ಭುಕ್ತಿಮಾರ್ಗವೂ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವೂ ಆಗಿತ್ತು: ಏಕೆಂದರೆ 'ನಾವಿಷ್ಣುಃ ಪೃಥ್ವೀಪತಿಃ'. ಮುಕ್ತಿಕಾಮನಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನು ದೇವತಾಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಹಾಡಿನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಭುಕ್ತಿಕಾಮನಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಪ್ರಭುಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿತ್ತು :

> ದೇವಾನ್ ಗಾಯತಿ ಯೋ ಭಕ್ತ್ಯಾ ತಸ್ಯ ಮುಕ್ತಿರ್ಭವೇತ್ ಧ್ರುವಮ್ ।
> ಯೋ ಗಾಯತಿ ಮಹೀಪಾಲಂ ತಸ್ಯ ಭುಕ್ತಿರ್ನಿರಂತರಮ್ ॥[೬]

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಕರ್ತನಲ್ಲ—ಅಂತಹವರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟು ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಬೆಳಗಿಸಿದ ಚಾಳುಕ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ತನ್ನ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯೂ ಪ್ರಭುಶಂಸನವೂ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒಂದು ನಿಯಮವಿರುತ್ತಿತ್ತು: ಗುಣರಹಿತರಾದ ಪ್ರಾಕೃತ ಜನಗಳನ್ನು ಹೊಗಳಕೂಡದು ; ಹಾಗೆ ಹೊಗಳಿ ಹಾಡುವುದು, ಎಷ್ಟೇ ಲೋಭದಿಂದ ಮಾಡಿರಲಿ, ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ :

> ಯಸ್ತು ಗಾಯತಿ ಲೋಭೇನ ಪ್ರಾಕೃತಾನ್ ಗುಣವರ್ಜಿತಾನ್ ।
> ಸ ನಿಂದ್ಯಃ ಸ್ಯಾತ್ ಸತಾಂ ಮಧ್ಯೇ ಹಾಸ್ಯಸ್ಯಾಯತನಂ ಮಹತ್ ॥[೭]

ಈ ಮಾತು ಅಂದಿಗೂ, ಇಂದಿಗೂ ಎಂದಿಗೂ ನಿಜವೆ. ನಾನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ಪ್ರಾಕೃತನರಸ್ತುತಿಗರ್ಹಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರು : 'ಆರ ಹಾರೈಸಿದರೇನುಂಟು—ಬರಿ ನೀರ ಕಡೆದರಲ್ಲೇನುಂಟು ? ಅಂತರವರಿಯದ ಅಧಮನ ಬಾಗಿಲನಿಂತು ಕಾಯ್ದರಲ್ಲೇನುಂಟು ?' ಅವರೇ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆಂದರು : 'ಪೊಡವಿಪರೊಲುಮೆ ಸುಸ್ಥಿರವೆಂದು ಗರುವದಿ ನಡೆಯದಿರೆಚ್ಚರಿಕೆ !' ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು 'ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಎಟ್ಟಪ್ಪಭೂಪತಿಮಾಶ್ರಯೇ' ಎಂದಿದ್ದೇನೋ ಉಂಟು ; ಆದರೆ ಇದು 'ನಾವಿಷ್ಣುಃ ಪೃಥ್ವೀಪತಿಃ' ಎಂಬ ಭಾವದಲ್ಲಿ, ದೇಶಾಂತರ ಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಿಯನಾದ ತನ್ನ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಆಶ್ರಯಕೊಟ್ಟು, ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ತನಗೆ ಉಪಕರಿಸಿದನೆಂಬ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ. ಅವರೇ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ 'ಹಿರಣ್ಮಯೀಂ ಲಕ್ಷ್ಮೀಂ ಸದಾ ಭಜಾಮಿ, ಹೀನ ಮಾನವಾಶ್ರಯಂ ತ್ಯಜಾಮಿ' ಎಂದರು. ಹಿರಣ್ಮಯೀ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನವಲ್ಲ ; ಆತ್ಮ ಸಂಪತ್ತು. ತ್ಯಾಗರಾಜರೂ ಹೀಗೆ ಆಡಿ, ಹಾಡಿ, ಮಾಡಿದವರೇ : 'ದುಮಾರ್ಗಚರಾಧಮುಲನು ದೂರ ನೀವನಜಾಲರಾ.' 'ಕೋಟೀಶುಲಗನಿ ಸಾಟಿಲೇನಿ ಪಲ್ಲುಕಿಬೋಟಿನೊಸಗಿ ಮುಮ್ಮಾಟಿಕಿನಿ ವೇಡನು.' ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಂತರು ಅಂದೂ ಇಂದೂ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರೆ. ಅಂತಹವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ನಿಲುಕಲಾಗದಂತಹ ಬಹುಶಃ ನಿಲುಕಲು

---

೬. ಸೋಮೇಶ್ವರ III, ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ, IV, ೧೬, ೫೬೬, ಪು. ೮೨

೭. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೨೦೯, ಪು. ೬೧

ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಯಸದೆಯೂ ಇರುವಂತಹ ಆದರ್ಶ.

ಧರ್ಮಪೀಠಗಳಾದ ಗುರುಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಭಗವದ್‌ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಶೀಲಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು—ಆದರೆ ಭಯಭಕ್ತಿಗೌರವಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ, ಧನ್ಯತೆಯ, ಆತ್ಮಸಮರ್ಪಣದ ಭಾವದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವೂ ಆದ ಜಗದ್ಗುರು ಪೀಠಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವುದೂ ಶ್ರೇಷ್ಠಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನೀಯುವುದೂ ಇಂದಿಗೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೀಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಂತರಂಗದಿಂದಲೂ ಪೂಜಿಸಿ ನಮ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ದೇವಸ್ಥಾನಗಳೂ, ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಂತೆ, ಧರ್ಮಸ್ಥಾನಗಳಂತೆ, ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವು. ವಿಲಾಸದ, ಆಡಂಬರದ ಬಹಿರಂಗನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು—ಅಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ಸೇವೆ, ಸಂಗೀತಸಮಾರಾಧನೆ, ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವರಿಗೆ ಸೇವೆ ಅಂಗಭೋಗ, ರಂಗಭೋಗ ಎಂದು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೂ, ಗಂಧ, ಧೂಪ, ದೀಪ, ನೈವೇದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೋಗಕ್ಕೆ ; ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೇವೆ ರಂಗಭೋಗಕ್ಕೆ. ಈ ಎಂಟು ಅವಧಾನ ಸೇವೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನರ್ತನ. ರಂಗಭೋಗಕ್ಕೆಂದು ದೊರೆಗಳೂ ದಾನಿಗಳೂ ಕಲಾವಿದರೂ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಬಿಟ್ಟ ದತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ; ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇರುವ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಹೀಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ದಾನಗಳನ್ನೇ ಹೇಳಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಗರ್ಭಗೃಹದ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಮಂಟಪವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗ(ವೇದಿಕೆ)ವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ದೇವಾಲಯನಿರ್ಮಾಣದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಭಕ್ತರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳೂ ಮನಸ್ಸೂ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ, ಪವಿತ್ರವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಈಗಲೂ ಸಹ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯಪೂಜೆ, ವಿಶೇಷ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಿಷ್ಯನು ಸ್ನಾತಕನಾದಾಗ ಅವನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯನ್ನು ಆಯಾ ಕಲಾಜ್ಯೇಷ್ಠರ, ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೂ ಇತ್ತು.

ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಸಂಗೀತಗಾರ ಎಂಬ ವೃತ್ತಿನಾಮವೂ ಉಂಟಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತಕಾರ ಎಂಬ ಹೆಸರು ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿದ್ದುದನ್ನು ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯು ಭರತೇಶವೈಭವದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವಿದ್ದುದನ್ನು ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು ತನ್ನ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ

ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೆಸರುಗಳ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಕರ್ಣಾಟಕ ದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ನನಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತಸಭೆ

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಇಂತಹ ಸಭೆಗಳು ಹೇಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು ?

ಆಸ್ಥಾನದ ಮುಖಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿನೋದವು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ವಿನೋದವೆಂದರೆ ಮನೋರಂಜನ. ಹಾಸ್ಯರಸಪ್ರತೀತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ವಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರೆಲ್ಲರೂ ಆಹ್ವಾನಿತರೆ ; ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

> ಆಹೂಯ ಏವಂ ವಿಧಾನ್ ಸಭ್ಯಾನ್ ಆಸ್ಥಾನೇ ಮುಖಮಂಡಪೇ ।
> ಯಥೋಚಿತೇಷ್ವಾಸನೇಷು ಭೂಪತಿರ್ವಿನಿವೇಶಯೇತ್ ॥[೮]

ಇಂತಹ ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮುಂದುಗಡೆಗೆ ಪ್ರಭುವು ಇರುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನ ಹಿಂದು ಗಡೆಗೆ ಕಣ್ಣುಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕದ್ದು ಗೆದ್ದು ಶೃಂಗಾರೋತ್ಸವವನ್ನು ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಪ್ರಿಯ ತಮೆಯರು ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾಂತೆಯರು ಹಾವಭಾವವಿಲಾಸಯುತರಾಗಿ, ಪ್ರಮೋದೆ ಯರಾಗಿ, ವಿಲಾಸಿನಿಯರಾಗಿ, ಬಡನಡು, ಗುರುನಿತಂಬ, ಪೀನವೃತ್ತಪಯೋಧರೆಯರಾಗಿ ರಾಜನ ಪ್ರೇಯಸಿಯರಾದ ರಾಣಿಯರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು ; ಇವರು ಪ್ರಭುವಿನ ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಜಪುತ್ರರು ಸಂಗೀತಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷರೂ ರಸಿಕರೂ ವಿದ್ಯಾ ವಂತರೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಸಭ್ಯರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ, ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದಕ್ಕೆ, ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ರಾಜಕುಮಾರರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದ ಅಂಶವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು 'ಶಿಕ್ಷಾರ್ಥಂ, ವಿನೋದಾರ್ಥಂ, ಪ್ರಮೋದಾರ್ಥಂ'. ಇಂತಹ ರಾಜಸಭೆಯ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮವರ್ಗದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರನ್ನೂ ವಿವಿಧ ವಾದ (ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಂಪರೆ, ಶೈಲಿ, ಗುರುಕುಲ ಮೊದಲಾದವುಗಳ) ಗಾಯಕ ಗಾಯಕಿಯರನ್ನೂ ವಾದ್ಯವಿದ್ಯಾವಿಶಾರದರನ್ನೂ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡು (ಎಂದರೆ, ಮರೆಯದೆ!) ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಸಮಾಜದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನು (ಮೈಸೂರು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂಗೀತದ ಬಕ್ಷಿಯು) ಅವರವರಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುವ ಏರ್ಪಾಡನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು; ಇವರಿಗೇ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪಙ್ಕ್ತಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರೇ ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ

೮. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ಶ್ಲೋ. ೮, ೯, ಪು. ೧, ೨

೯. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ಶ್ಲೋ. ೯-೧೪, ಪು. ೨

ಸ್ಫೂರ್ತಿಸ್ಥಾನ, ಭಯ, ಗೌರವಗಳ ಸ್ಥಾನ ; ಇವರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಗುಣವೂ ಕಳೆಯೂ ಏರುತ್ತಿದ್ದುದು. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳವರು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆಚರಿಸಿದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನು !

ನಾರದನು ಸಂಗೀತಮಕರಂದದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯು ಬಹು ರಮಣೀಯವಾದುದು. ಸಂಗೀತಶಾಲೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ; ನಾಟ್ಯ (ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ) ಕಚೇರಿಯ ಮಂದಿರವು ೬೮ ಮೊಳ ಅಗಲ, ೬೮ ಮೊಳ ಉದ್ದದ ಚೌಕವಾಗಿರಬೇಕು ; ಅದರಲ್ಲಿ ೨೪ ಕಂಬಗಳಿರಬೇಕು ; ಅದರ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ೬೪ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರಬೇಕು ; ಅನೇಕ ವಿಧದ ರತ್ನಗಳಿಂದಲೂ ವಸ್ತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ಚಾಮರ(ಬೀಸಣಿಗೆ)ಗಳಿಂದಲೂ ಅದು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಬಾಗಿಲುಗಳೂ, ಪತಾಕತೋರಣಗಳೂ (ಬಂಟಿಂಗ್ಸ್-ಬ್ಯಾನರ್ಸ್!) ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಭಾಂಗಣದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಕಲಶುಭಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ರಮ್ಯವಾದ, ೨೪ ಮೊಳ ಚೌಕವಾದ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಭಾಂಗಣದ ತುಂಬ ವಿಧವಿಧವಾದ ಪರಿಮಳಗಳು ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನರ್ಘ್ಯವೂ ರಮ್ಯವೂ ಆದ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅದರ ಮುಂದೆ ಹೂಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು.[೧೦]

ಇಂತಹ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸಭಾಪತಿಯು—ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭುವು—ಉಚಿತವಾದ ಆಸನದಲ್ಲಿ (ಪ್ರಭುವಾದರೆ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ) ಕುಳ್ಳಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನ ಎಡಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಪೌರಾಣಿಕರು, ಭಟ್ಟರು : ಬಲಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಅಮಾತ್ಯರು, ಪುರೋಹಿತರು. ದೊರೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೋಶಾಧ್ಯಕ್ಷ, ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕವಿಗಳು, ಬಾಂಧವರು. ನಂತರ, ಕಾಲವನ್ನೂ ಅದರ ಫಲಗಳನ್ನೂ ಬಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜ್ಯೋತಿಷಿಗಳು, ವೈದ್ಯವಿದ್ಯಾವಿದಗ್ಧರು—ಇವರೆಲ್ಲ ರಾಜನ ಬಲಗಡೆಗೆ ಇರುವವರು. ಅವನ ಎಡಗಡೆಗೆ ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲ, ನಂತರ ಸೇನಾಪತಿ, ಇವರ ನಂತರ, ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ್ಯರಾದ ಭಟರು, ಶೃಂಗಾರಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶಾರದರು, ಗಾಂಧರ್ವವಿದ್ಯಾಗರಿಷ್ಠರು, ವರಕವಿಗಳು. ಸಭೆಗೆ ರಂಗುರಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಅಂತಃಪುರವಿಹಾರಿಗಳಾದ ವಿಲಾಸಿನೀಜನರು, ರಾಣಿಯರು, ರಾಜನ ಭೋಗಸ್ತ್ರೀಯರು. ಅತಿ ಸುರೂಪೆಯರಾದ ಇವರ ಬಳೆ, ಕಾಲಕಿರುಗಜ್ಜೆ ಮತ್ತು ಮೃದುಮಧುರ ಭಾಷಣಗಳ ಸುನಾದದಿಂದ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳು ತಣಿದುಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವರಿಗೆ ಚಾಮರವನ್ನು ಬೀಸಿ ಓಲೈಸುವ ಊಳಿಗದ ಅವ್ವೆಯರು. ಇದೆಲ್ಲ ಇದ್ದ ಮೇಲೆ ಇದನ್ನು ಕಾಯುವ ರಕ್ಷಕದಳವಿಲ್ಲದೆ ಉಂಟೆ ? ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿರೀಕ್ಷಕರ ಗಣವಿಲ್ಲದೆ ಉಂಟೆ ?[೧೧]

ಎಲ್ಲೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲ ರಾಜರೂ ಹೀಗೆಯೇ ಸಂಗೀತಮಂಟಪವನ್ನೂ ಸಭಾಸದಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ ; ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿರುಚಿಯನ್ನೂ

೧೦. ನಾರದ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨-೭

೧೧. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೨೦-೨೪

ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸಾಧನೆಯ ಆಸೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುವ ವಿಷಯವಷ್ಟೆ. ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸಂಗೀತಮಂಟಪ ನಿರ್ಮಾಣದ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಭುಗಳಾದ ದೇವಗಿರಿಯ ಸೇವುಣರ—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೈತುಗಿ, ಸಿಂಘಣರ—ಆಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತಮಂಟಪವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸ ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅದು ಪುಷ್ಪಪ್ರಕರಶೋಭಿತವೂ ನಾನಾವಿತಾನ ಸಂಪನ್ನವೂ ರತ್ನಸ್ತಂಭ ವಿಭೂಷಿತವೂ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.[೧೨] ವಿತಾನವೆಂದರೆ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಛಾವಣಿ. ಶ್ರೀಮಂತ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಸಭಾಂಗಣಗಳ ಛಾವಣಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣಬಣ್ಣಗಳ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಂದಲೂ ಕುಸುರಿಕೆಲಸಗಳಿಂದಲೂ ಅಲಂಕರಿಸುವುದು ಇಂದಿಗೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ.

ಇಂತಹ ಸಂಗೀತಶಾಲೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾದ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ದೊರೆಯು ಆಸೀನನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನ ಎಡಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಅಂತಃಪುರ ಸುಂದರಿಯರು ; ಬಲಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನರು, ಎಂದರೆ ಸಚಿವಮಂಡಲ ; ಅವರ ಹಿಂದುಗಡೆಗೆ ಕೋಶಾಧಿಪತಿ. ಕೋಶಾಧಿ ಪತಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ವೇದವಿದ್ಯೆಯನ್ನೂ ಅಧೀನಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ; ಇವರುಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಿಕರೂ ಸಾತ್ತ್ವತೀ, ಆರಭಟೀ ಮುಂತಾದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರರಾದ ಕವಿಗಳೂ ಜ್ಯೋತಿಷಿಗಳೂ ವೈದ್ಯರೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ದೊರೆಯ ಬಲಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನರ ನಂತರ ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲ, ಎಂದರೆ ತಜ್ಞಸಲಹೆಗಾರರ ಸಮೂಹ; ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸೇನಾಪತಿ ಮೊದಲಾದವರು. ರಾಜಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದು ಕೊಂಡು ವಿಲಾಸಿನಿಯರು (ವೇಶ್ಯೆಯರು?), ರಾಜನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದುಕೊಂಡು ವಿಲಾಸಿ ಗಳು (ವಿಟರು?) ಕುಳ್ಳಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಸಭಾಪತಿಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮನೋಹರ ವಾದ ಚಾಮರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ ರಮಣಿಯರು ಚಾಮರಗಳನ್ನು ಬೀಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಭಾ ಜನಮಾನಸವೆಂಬ ಆನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ರೂಪಯೌವನಗಳೆಂಬ, ಬಳೆಗಳ ಝುಣತ್ಕಾರರವ ವೆಂಬ ಗೂಟಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿ ನಿಶ್ಚಲಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ! ಸಭಾಪತಿಯ ಎಡಪಕ್ಕದ ಮುಂದು ಗಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಲಾವಿದರು, ಹೊಗಳುಭಟರು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು (ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯಮಾತ್ರ ತಜ್ಞರು), ಪ್ರಿಯವಾದು ದನ್ನೇ ಹೇಳುವವರು, ಇವರಲ್ಲದೆ (ದೊರೆಯನ್ನೂ ಹಾಡಿನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ) ಪ್ರಶಂಸೆಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಾದವರು, ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಮಾತು ಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲ ಬಹುಭಾಷಾಕೋವಿದರು, ಇವರ ನಂತರ ಊಳಿಗದವರು ಇವರೆಲ್ಲ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಸ್ತ್ರಪಾಣಿಗಳಾದ ಅಂಗರಕ್ಷಕರೂ ವೇತ್ರಧಾರಿಗಳಾದ (ಬೆತ್ತ, ಲಾಠಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ) 'ಪೋಲೀಸ'ರೂ ಸಭಾಂಗಣದ ಸುತ್ತಲೂ ಕಾಯು ತ್ತಿದ್ದರು.[೧೩] ಇಂತಹ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದಾತಿಶಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಭಾಪತಿಯು ಅವಹಿತಮಾನಸನಾಗಿ 'ಈಕ್ಷಿಸು'ತ್ತಿದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನು !

೧೨. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, VII, ೧೩೪೦-೪೧, ಪು. ೩೯೫

೧೩. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇಸ್ಥಾನ, ೧೩೪೧-೫೦, ಪು. ೩೯೫-೬

ಹೀಗಿರುತ್ತಿತ್ತು, ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ-ನಾಟ್ಯಕಚೇರಿಗಳ ಸಭೆ, ಸಭಾಂಗಣ. 'ಅಯ್ಯೋ ಹೋಯಿತೆ ಆ ನಾಕ ! ಅಯ್ಯೋ ಬಂದಿತೆ ಈ ಲೋಕ !' ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲವೆ?

ಸಭಾಪತಿಲಕ್ಷಣ

ಸಭೆಯೇ ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಅದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾದ ಸಭಾಪತಿಯು ಹೇಗಿರಬೇಡ ! ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಭಾಪತಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ರಾಜನೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಶೃಂಗಾರಿಯೂ ಶ್ರೀಮಂತನೂ ಉದಾರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಹೇರಳವಾಗಿ (ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಬಹುಮಾನವನ್ನೂ ನೀಡುವವನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತಗಾರ ನಾಟ್ಯಗಾರರಲ್ಲಿ ಗುಣ ಲೇಶವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತಹವನು ; ಕೌತುಕವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಲ್ಲಿ ರತನಾದವನು; ವಾಗ್ಮೀ; ಮತ್ಸರವಿಲ್ಲದವನು, ಸಂತೋಷವನ್ನೂ ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಪುಣ ; ಧೀಮಂತ, ಗಂಭೀರ ಭಾವವುಳ್ಳವನು, ಸಕಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕುಶಲ, ಸಮಸ್ತಶಾಸ್ತ್ರವಿಜ್ಞಾನಸಂಪನ್ನ, ಕೀರ್ತಿಕಾಮಿ, ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನುಡಿಯುವವನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲವನು, ಮೇಧಾವಿ; ಗೀತವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತಜ್ಞನಾದವನು (ಸ್ಪೆಷಲಿಸ್ಟ್ !), ಕೇಳಿ ನೋಡಿದುದನ್ನು ಮನಸ್ಸು ಬುದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲವನು.

ಇಂತಹ ಸಭಾಪತಿಯು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ, ದೇಶೀ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವನು, ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲೂ ಪಾಟವನ್ನು ಹೊಂದಿದವನು, ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವನು; ಅತಿಯಾದುದ ರಿಂದಲೂ ಅತಿರೇಕದಿಂದಲೂ ಮನಸ್ಸು ಉದ್ರಿಕ್ತವಾಗಿ ಉದ್ವಿಗ್ನವಾಗಿ ತೂಕವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಅವನು 'ಮಧ್ಯಸ್ಥಧೀರಧೀಃ'; ತನ್ನ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲವನು, ಭಾವದಲ್ಲಿ—ಎಂದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಗೀತಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥ ದಲ್ಲಿ—ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅದ್ದಬಲ್ಲವನು, ರಸನಿರ್ಭರನಾದವನು.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾದವನು ಸತ್ಯವಾದಿ, ಧರ್ಮಿಷ್ಠ, ಪಾಪಭೀರು, ಕುಲೀನ, ಕೃತಜ್ಞ, ಕರುಣಾಸಮುದ್ರ ; ಅವನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಂತರಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಸ್ಥಿರಪ್ರೇಮವುಳ್ಳವನು, ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಸನ್ನವದನ ; ವಿದ್ವಜ್ಜನರಿಗೆ ಸದಾ ಬಂಧು.[೧೪]

ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಸಭಾಪತಿಯ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳ ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ಬೇಡ.

---

೧೪. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೧೩೩೪-೪೦, ಪು. ೩೯೩-೪

ಸಭ್ಯಲಕ್ಷಣ

ಇಂತಹ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಅರ್ಹತೆಗಳೇನು ?

ಅವನೂ ಸಭಾಪತಿಯಂತೆಯೇ ಪಕ್ಷಪಾತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಧ್ಯಸ್ಥನಾಗಿರಬೇಕು. ಮೈಯೆಲ್ಲ, ಮನವೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳಾಗಿ ಅವಧಾನಮನಸ್ಕನಾಗಿರಬೇಕು; ವಾಗ್ಮಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು.[೧೫] ಸಂಗೀತಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಗೀತಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವುದು ಎಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ, ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು; ಅವನು ಧನಮದ, ವಿದ್ಯಾಮದಗಳು ಇಲ್ಲದ ನಿಗರ್ವಿಯಾಗಿದ್ದು ವಿನಯದಿಂದ ತಲೆ ಬಗ್ಗಿಸಿರಬೇಕು. ಗೀತವಾದ್ಯನರ್ತನಗಳು ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಚಯವಿರಬೇಕು, ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ–ಪಾತ್ರೆಯಾಗಿ–ಅಳವಡಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಭಾಸದನು ಅನಸೂಯ; ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಕಂಡು ಕರುಬುವುದು ಅವನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊರತು. ಅಸದ್ವಾದಗಳನ್ನು, ಎಂದರೆ ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವ, ಇಲ್ಲವಾದುದನ್ನು ಇರುವುದೆಂದೆನಿಸುವ ಅತಿಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ವಾದಗಳನ್ನು ಅವನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನು 'ಅಮಂದರಸನಿಷ್ಯಂದಿಹೃದಯ' : ರಸವೆಂಬ ಜೇನಿನ ಸೋನೆಯು ಸಾಲಿಕ್ಕಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ವೇಗವಾಗಿ ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕುವಂತಹ ಹೃದಯವು ಅವನಿಗಿರಬೇಕು.[೧೬]

ಈ ಆದರ್ಶವು ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತಾಗ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಿಗೂ ನಾಟ್ಯಕಚೇರಿಗಳಿಗೂ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೇ ಭಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಅಭ್ಯಾಸಶೀಲರಾಗಿ, ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನಾದರೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಬಾಳು ಸಮೃದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ, ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ : ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧ, ವಿಧಿ, ವಿಧಾನ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಗಾಯನಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಾದನವು ಉಪಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇರುವ ಗಾಯನ, ಗಾಯನರಹಿತವಾದ ಕೇವಲ ವಾದನ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾದನಮಾತ್ರವಿರುವ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಶುಷ್ಕ ಅಥವಾ ಗೋಷ್ಠೀ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನೇ ಕವಿಕುಲ

---

೧೫. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವೆಂದರೆ ಯುದ್ಧಾದಿ ಅಭಿನಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ತೋರಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಗವರ್ತನ, ಭಂಗಿಗಳು ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರಮಾಣ, ಆದರ್ಶ ; ಸರಿ-ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು; ಪದ್ಧತಿ, ಕ್ರಮ, ಯೋಜನೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಭಾಸದನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು.

೧೬. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೧೩೩೧-೩೩, ಪು. ೩೯೩.

ತಿಲಕರಾದ ಪಂಪನೇ ಮೊದಲಾದವರು ಗೊಟ್ಟಿಯೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾದನವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಾಯನವು ಉಪಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ವಾದ್ಯಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಇರುವುದಕ್ಕೆ ವೃಂದವೆಂದು ಹೆಸರಿತ್ತು. ವಾದ್ಯಸಮೂಹವನ್ನು ಕುತಪವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ತತ-ಕುತಪದಲ್ಲಿ ಗಾಯನವೂ ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ತಾಳ-ವಾದ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವನದ್ಧ ಕುತಪವೆನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು ಮುಂತಾದ ಗಾಳಿವಾದ್ಯಗಳೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸೇರಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗಾಯನವೂ ವಾದನವೂ ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಉಪಕಾರವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ನೃತ್ತ-ಕುತಪವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಎಂದರೆ ಗೀತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ವಾದನಕ್ಕೆ ಗೀತಾನುಗವೆಂದೂ ನೃತ್ತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ವಾದನಕ್ಕೆ ನೃತ್ತಾನುಗವೆಂದೂ ಪರಿಭಾಷೆಯಿತ್ತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಲಯವು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಪಙ್ಕ್ತಿ-ಲಯಪಙ್ಕ್ತಿಗಳೆರಡೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವರವಾದ್ಯ-ಲಯವಾದ್ಯಗಳೆರಡೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ, ಸಮಾನವಾಗಿ ಸಹಾಯಕ, ಉಪಕಾರಕ. ಇಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯಗಳು ಹಾಡುಗಾರನನ್ನೂ ಹಾಡನ್ನೂ ನೆರಳಿನಂತೆ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ರಂಜನೆ, ಸೌಂದರ್ಯಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಮರಸ. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನೂ ಕೆಡದಂತೆ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಯನದಲ್ಲಿರುವ ಗೇಯಭಾವವನ್ನು ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಂದ, ಅನುಸರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಬಲಪಡಿಸಿ, ಚೆಂದಗೊಳಿಸುವುದೂ ಇವುಗಳ ಹೊಣೆಯೇ. ಎಂದೇ ಇವು 'ಪಕ್ಕ'ವಾದ್ಯಗಳು. ನೃತ್ತದಲ್ಲಾದರೆ ಅಂಗ-ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ವಿಕ್ಷೇಪದ ಛಂದೋಲಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸ್ಯೂತತೆಯನ್ನೂ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳ ಗುರಿ. ಇಲ್ಲಿ ಗೇಯಪಙ್ಕ್ತಿಗಿಂತ ಲಯಪಙ್ಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನತರ. ಮಾತುಸಹಿತವಾದ ಅಥವಾ ಮಾತುರಹಿತವಾದ ಗೇಯಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಲ, ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕು, ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಆಯಾ ರಸಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾದನವು ಸಂಗೀತಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ವಾದನತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಗತ, ಓಘ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವ ಎಂದು ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಇವು ಗೀತ-ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳನ ವಿಧಾನಗಳು. ಅನುಗತದಲ್ಲಿ ಗೀತವು ವಿಲಂಬ ಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದೇ ಗೇಯಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ದ್ರುತಲಯದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುತ್ತ ಇರುತ್ತವೆ; ಗೀತವು ಯಾವ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆಯೋ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ತಾವು ನುಡಿದು ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತವೆ; ಇಲ್ಲಿ ಗೀತದ ಅನು

ಸರಣೆಯು ಕಿಂಚಿತ್ತು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ.[೧೭] ಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಮೃದಂಗವಾದಕನು ಛಾಪು, ಅರೆಛಾಪು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದಲೇ ದ್ರುತಲಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಅನುಗತವೆಂದೇ ಹೆಸರು.[೧೮]

ಓಘ ಎಂಬ ಗೀತ-ವಾದ್ಯಮೇಲನ ರೀತಿಯು ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತಕೋಕಿಲಾವೀಣೆಯು ಪ್ರಧಾನವೂ ವಿಪಂಚೀ ಮೊದಲಾದ ಇತರ ವೀಣೆಗಳು ಉಪಪ್ರಧಾನವೂ ಆಗಿರುವಾಗ ಮುಖ್ಯವೈಣಿಕನು ವಿಲಂಬ ಲಯದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಗೇಯಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಇತರ ವೈಣಿಕರು ತಮ್ಮ ಕರಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ದ್ರುತಲಯದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವುದು ಓಘ.[೧೯] ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಗೀತವು ಮುಗಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ನಿರಂತರವಾದ ಘಾತಗಳಿಂದ (ಗಾಳಿವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಸಿರು, ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೀಟು, ಅವನದ್ಧಘನವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ಟು—ಇವುಗಳಿಂದ) ಚಮತ್ಕಾರಯುತವಾಗಿ ಇಡೀ ವಾದ್ಯಸಮುದಾಯವು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಓಘವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ನದಿಯ ಓಘದಂತೆ, ಎಂದರೆ ರಭಸವಾದ ಓಟದಂತೆ, ಇರುತ್ತದೆ.[೨೦] ಗೀತವು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಮೃದಂಗವಾದಕನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಘಾತಗಳಿಂದ ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತ ದ್ರುತಲಯದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಓಘವೇ.[೨೧] ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವು ಅಡಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

ತತ್ತ್ವವೆಂಬ ಗೀತ-ವಾದ್ಯಮೇಲನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರ, ಲಯ, ತಾಲ, ಯತಿ, ವಿರಾಮ, (ಮಾಗಧೀ, ಪೃಥುಲಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ) ಅಕ್ಷರಸಾಂದ್ರತೆ, ಗೇಯ ಪಙ್ಕ್ತಿ (ಸ್ಥಾಯೀ, ಸಂಚಾರೀ ಮೊದಲಾದ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳು), (ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಎಂಬ) ಗ್ರಾಮವಿಭಾಗ, (ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಗದ ಸ್ವರೂಪ), (ಇಂತಹ ರಾಗವು ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಷಾಡ್ಜೀ ಮೊದಲಾದ) ಜಾತಿ (ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ) ಅಂಶಸ್ವರ(ಗಳು) ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ವಾದ್ಯವು ಗೀತದ ಛಾಯಾನುವರ್ತಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.[೨೨] ಇದೇ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಭರತ ಮುನಿಯೂ

ಲಯತಾಲವರ್ಣಪದಯತಿಗೀತ್ಯಕ್ಷರಭಾವಕಂ ಭವೇತ್ ತತ್ತ್ವಮ್[೨೩]

---

೧೭. ಕುಂಭಕರ್ಣ, ಸಂಗೀತರಾಜ, ವಾದ್ಯಾಧ್ಯಾಯ, ಉದ್ಧೃತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ, ಭರತಕೋಶ, ಪು.೧೪.

೧೮. ಭರತಮುನಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, XXIX, ೭೭-೮, ಪು. ೧೦೩ ; XXXIV, ೧೩೭, ಪು. ೪೩೫.

೧೯. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, VI,೧೨೧-೩, ಪು. ೨೫೦-೧

೨೦. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೧೭೪-೬, ಪು. ೨೬೪.

೨೧. ಭರತಮುನಿ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, XXXIV, ೧೩೮, ಪು. ೪೩೫

೨೨. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೧೭೨-೩, ಪು. ೨೬೩

೨೩. ಭರತಮುನಿ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, XXIX,೭೭, ಪು. ೧೦೩

ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೃದಂಗಾದಿ ಪುಷ್ಕರವಾದ್ಯಗಳು ತತ್ತ್ವವೆಂಬ ವಾದನ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಸಾದೃಶ್ಯ, ಪದ, ವರ್ಣಗಳ ಸ್ಫುಟತೆ, ವೃತ್ತಸಾಮ್ಯ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಗೋಚರಿಸುವ ಘಾತಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ಗೀತಾನುಸರಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಅವನೇ ಪುನಃ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ.[೨೪]

ಏಕಲಗಾಯನ-ಎಕ್ಕಲಗಾಣ-ಯಕ್ಷಗಾನ !

ಮೂರು ತೆರನಾದ ಹಾಡುಕಚೇರಿಗಳಿದ್ದವು ; ಒಬ್ಬರೇ ಹಾಡುವ ಏಕಲ, ಇಬ್ಬರು ಕೂಡಿ ಹಾಡುವ ಯಮಳ, ವಾದ್ಯಮೇಳ('ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ')ದೊಡನೆ ಹಾಡುವ ಬೃಂದ (ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯನ ಎನ್ನುವುದು ಗಾಯಕ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ).

> ಏಕಲೋ ಯಮಲೋ ಬೃಂದಗಾಯನಶ್ಚೇತಿ ತೇ ತ್ರಿಧಾ ।
> ಏಕ ಏವ ತು ಯೋ ಗಾಯೇದಸಾವೇಕಲಗಾಯನಃ ।
> ಸದ್ವಿತೀಯೋ ಯಮಲಕಃ ಸಬೃಂದೋ ಬೃಂದಗಾಯನಃ ।[೨೫]

ಈ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನರಿಯದ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಶೋಧಕರು ಏಕಲ ಶಬ್ದವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಅಗ್ಗಳನು ತನ್ನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨೦೦) ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ :

> ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಣರಕ್ಕಣಂ ।
> ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂ ॥
> ದಾಣತಿಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ ।
> ಪಾಣನನುರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ ॥[೨೬]

ಈ ಪದ್ಯದ ಗ್ರಂಥಸಂದರ್ಭವು ಹೀಗಿದೆ : ರಾಜನು ತಂಪಾದ ನೃತ್ಯಭವನವನ್ನು ಹೊಕ್ಕಿದ್ದಾನೆ; ಅದರ ವಸಂತಗೃಹದಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ಅಸಂಸ್ಕೃತ ಏಕಲಗಾಯಕನು ತಾಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸದೆ, ಸಾಳಗ ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಠಾಯೆಯನ್ನು ಆಲಾಪಿಸಿದರೆ ಅವನ ಕಂಠಧ್ವನಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದದು—ಅಷ್ಟು ಅಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ, ಅವನ ಶಾರೀರ. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಸ್ವರಶುದ್ಧಿಯಿದೆ ; ಅವನ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಅಪಸ್ವರವೇ ಇದೆ. ಆ ವೀಣೆಯ ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ತಂತಿಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಂಚಮದೊಡನೆ ಸಹ ಅವನ ಶಾರೀರ ಶ್ರುತಿಸೇರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಪಂಚಮಗಳೇ ಪ್ರಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳು, ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆ ಇಲ್ಲವೆ ಎಂದು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಏಕೈಕ ಸಾಧನಗಳು. ಅಂತಹ ಪಂಚಮದೊಡನೆ ಸಹ ಆ ಗಾವಿಲ

೨೪. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, XXXIV, ೧೩೬, ಪು. ೪೩೪

೨೫. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, III೨೨-೩, ಪು. ೧೫೪-೫

೨೬. ಅಗ್ಗಳ, ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣಂ, VII, ೯೬

ಏಕಲನ ಧ್ವನಿ ಮೇಳವಿಸದು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಜನಿಗೆ ವಿನೋದವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಠಶೋಧನವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ 'ಆಣತಿ' ಎಂಬುದು 'ಆಳತಿ' ಎಂದಾಗಬೇಕು. ಆಣತಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಕೋಶಗಳು ಆಳತಿ ಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಅಂತೆಯೇ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಪುಣ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಒಪ್ಪ ಲಾಗದು. ಇದನ್ನು 'ಪಾಡುವ ಇಂಪಾಳನನ್' ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಪ್ರಾಸವೂ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ; ಅರ್ಥವೂ ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಪು+ಪಾಳ = ಇಂಪಾಳ ಎಂಬ ಶಿಥಿಲೋಚ್ಚಾರದಿಂದ ಈ ಶಬ್ದವು ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇಂಪನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುವವನು (ಮನೆಹಾಳ ಎಂಬ ಶಬ್ದದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ) ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಏಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ತದ್ಭವವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು.೧೨೦೦ ರಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದು ಸಾರಿ ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡು ವಾಗ ಯಕ್ಷವು ತದ್ಭವದಲ್ಲಿ ಜಕ್ಕ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ, ಎಕ್ಕ ಎಂದಲ್ಲ, ಸ್ವರದಿಂದ ಮೊದಲಾ ಗುವ ಶಬ್ದವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತರು. 'ಲ' ಎಂಬುದು ಈ 'ತದ್ಭವ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ ಹೋದರು. ಗಾಣ ಎಂಬುದು ಗಾಯನ ಶಬ್ದದ ತದ್ಭವ ; ಗಾಯನ ಎಂದರೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂಬ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದೆಹೋದರು. ಅದೇ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಕಲಗಾಯನನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಜಕ್ಕಾ ಎಂಬೊಂದು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧವಿದೆ, ಎಂಬು ದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೨೦೦ರ ವೇಳೆಗೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ, ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷ ಗಾನಕ್ಕೆ ಮಾತೃಕೆಯಾಗಿರಬಹುದಾದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಇತ್ತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸದೆಯೆ ತಮ್ಮ ಊಹೆಗೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ, ತೀರ್ಮಾನದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು ; ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅದೆಷ್ಟು ಹಿಂಡಿ, ಹಿಂಜಿ, ಹಿಸುಕಿ ಎಳೆದಾಡಿ ದರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಏಕ್ಕಲಗಾಣನು ಏಕಲಗಾನನಾಗಿಯೇ ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಉಳಿದುಕೊಂಡ !

ಇದು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಎಲ್ಲ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯಕಿಯರು (ಇವರಿಗೆ ಗಾಯನೀ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇತ್ತು) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸು ತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳಿರಲಿ, ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಹಾಡಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ವೀಣೆ ಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ತೀರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಾಯಕನು ವೈಣಿಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಕೊಳಲೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಗಾಯಕನು ತನ್ನ ಆಧಾರಸ್ವರದ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ನಿರ್ದೇಶಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು.

ಇದನ್ನು ಕೊಳಲು ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಂತರವೇ ಆಯಾ ಕುತಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಾದಕರೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಇದೇ ಶ್ರುತಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಾಯನದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ವೀಣೆ ಕೊಳಲುಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ 'ತನಿ' ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟುದು ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೋಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಇವೆರಡು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನುಡಿಸಿ ನಡೆದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಕ್ರಮ

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಗೊತ್ತಾದ ವೇಳೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವವರೆಲ್ಲರೂ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವೂ ಸಭಾಭೂಷಣವೂ ಆದ ಉಡುಪುಗಳಲ್ಲಿ ಸಭೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಪ್ರಭುವಿಗೆ ಅಥವಾ ಸಭಾಪತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಭೆಗೆ ವಂದಿಸಿ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂತಿಂತಹವರು ಇಂತಿಂತಹ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟಲೆಯು ಇತ್ತು. ಇದು ಗಾಯನವಾದನಗಳ ಸೌಕರ್ಯವನ್ನೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಪ್ರಾಥಮ್ಯಗಳ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಕುತಪವೆಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸಭಾಧ್ಯಕ್ಷನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಾಯನಕಚೇರಿಯಾದರೆ ಗಾಯಕನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೂ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಶುಷ್ಕಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಾದರೆ ಮುಖ್ಯತಮ ವಾದಕನು ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನು (ಉದಾ. ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು, ಕೊಳಲನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು ಇತ್ಯಾದಿ). ಲಯವಾದ್ಯ ಕಚೇರಿಯು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಈಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗವಾದಕನೇ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ. ನಾಟ್ಯಕಚೇರಿಗೆ ಬಳಸಲಾಗುವ ವಾದ್ಯವಾದಕ ಸಮೂಹವನ್ನು—ಇದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳವೆಂದು ಈಗ ಕರೆಯುತ್ತೇವಷ್ಟೆ,—ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮೃದಂಗವಾದಕರು, ಕೊಳಲುನುಡಿಸುವವರು, ಗಾಯಕ-ಗಾಯಕಿಯರು ಮುಂತಾದವರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮವೆಂಬ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಯಾವ ಅಥವಾ ಎಂತಹ ಹಾಡಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಹೇಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳಲು ವಿಶೇಷವಾದ ಆಧಾರಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಊಹೆಗೂ ಅನುಮಿತಿಗೂ ನಿಲುಕುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಚೇರಿಯು ಬಹುಶಃ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯಿಂದಲೋ, ಪ್ರಭುಸ್ತುತಿಯಿಂದಲೋ ಶುಭಾಶಂಸನದಿಂದಲೋ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿ

ದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ಚಾಳುಕ್ಯ ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

ವಿಷ್ಣುಂ ಶಂಕರಮೇವಾಪಿ ಬ್ರಹ್ಮಾಣಂ ವಾ ದಿವಾಕರಮ್ ।
ವಿಘ್ನೇಶಂ ಭೈರವಂ ಕ್ಷೇತ್ರಪಾಲಮಥೋऽಪಿ ವಾ ॥
ದೇವೀಂ ಸರಸ್ವತೀಂ ಗೌರೀಂ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀಂ ಚ ಚಂಡಿಕಾಮ್ ।
ಅನ್ಯಾಶ್ಚ ದೇವತಾಃ ಖ್ಯಾತಾಃ ಗಾಯೇತ್ ಸ್ತುತಿಪುರಃಸರಮ್ ॥
ನೃಪಂ ವಾ ಯುವರಾಜಂ ವಾ ಮಹಾಶಕ್ತಿಗುಣೋರ್ಜಿತಮ್ ।
ಮಹಾದೇವೀಂ ಬೃಹದ್ರಾಜ್ಞೀಂ ಪ್ರಿಯಾಂ ವಾ ಯೋಷಿದುತ್ತಮಾಮ್ ॥
ಗಾಯೇನ್ನಿಜೇಚ್ಛಯಾ ಗಾತಾ ಯತ್ರ ಚಿತ್ತಂ ಪ್ರವರ್ತತೇ ।
ಅಥ ಲಾಭಾತ್ ತಥಾऽನ್ಯೇಷಾಂ ಪ್ರಬಂಧೋ ನೈವ ಗೀಯತೇ ॥[೨೭]

ಈ ಉದ್ಧೃತಿಯ ಕೊನೆಯ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಿಷೇಧವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡಬಹುದು, ಹಾಡಬೇಕು. ಮಹತ್ತಾದ ಶಕ್ತಿ, ಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಜನನ್ನೂ ಯುವರಾಜನನ್ನೂ ಸ್ತುತಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದು ; ರಾಜನ ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿಯನ್ನೂ ಹೊಗಳಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಿಯತಮೆಯನ್ನೂ ಕುರಿತು, ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯ, ಲಾವಣ್ಯಾಧಿಕ್ಯ, ಗುಣಾತಿಶಯಗಳನ್ನೋ ಅವಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ವಿರಹವನ್ನೋ (ಇಂದಿನ ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳಂತೆ) ಹಾಡಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಒಂದೊಂದು ಲಾಭವುಂಟು : ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಭಕ್ತಿಲಾಭ, ಮುಕ್ತಿಲಾಭ ; ರಾಜ, ಯುವರಾಜರ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಭುಕ್ತಿಲಾಭ. ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವುದರಿಂದ ಅವಳಿಗೂ ರಾಜನಿಗೂ ಸಂತೋಷ, ಅದರಿಂದ ತನಗೂ ಲಾಭ. ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿಹಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಅನುಗ್ರಹ ಸಂಪಾದನೆಯ, ಸ್ವಸಂತೋಷದ ಲಾಭ. ಆದರೆ ಲಾಭವು ಬರುತ್ತದೆಂದೋ ಕೀರ್ತಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆಂದೋ ಪ್ರಾಕೃತಜನಗಳನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಸ್ತುತಿಸಲಾಗದು ; ಅಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡಕೂಡದು.

ಕಚೇರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವು ದೇವತಾಸ್ತುತಿ-ಪ್ರಭುಸ್ತುತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಉಳ್ಳ ಹಾಡಿನಿಂದ ಆಗಬಹುದಷ್ಟೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜವಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಒಳಗೊಂಡ ನರಸಿಂಹ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೇನನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ೭೫ ಮುಖ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನೂ ಅವುಗಳ ನೂರಾರು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನೂ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಬಂಧವಾದ ಮೇಲೆ ಇಂತಹದನ್ನೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಧಿಯು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಸೂಳಾದಿಗಳು ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಪ್ರಬಂಧದ ಮಾತೃಕಾರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ

೨೭. ಸೋಮೇಶ್ವರ III, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨೦೪-೭, ಪು. ೬೧

ಸಾಲಗಸೂಡಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಆಲಿಕ್ರಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇಂತಹವು. ಸೂಳಾದಿಗಳು ತಾಳ ಮಾಲಿಕಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ರಾಗ-ತಾಳಮಾಲಿಕೆ, ವೃತ್ತಮಾಲಿಕೆ, ರಾಗ-ತಾಳ-ವೃತ್ತಮಾಲಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಿನ ತಿಲ್ಲಾನವನ್ನು ಹೋಲುವ ಕೈವಾಡ ಪ್ರಬಂಧವು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು, ಎಂದರೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ ನಂತರ ಅಲ್ಪಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ, 'ಪುಡಿ'ಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ವಿತ್ತು. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯನ್ನು ಸಂಗೀತಿಕ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಸಂಗೀತಿಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಇಷ್ಟೇ ದೀರ್ಘವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಸರ, ಕಂದ, ಕ್ರೌಂಚಪದ ಮುಂತಾದ ಹ್ರಸ್ವಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಏಲಾ, ಸಾಲಗಸೂಡ ಮುಂತಾದ ಮಧ್ಯಮದೈರ್ಘ್ಯದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು, ತುಂಬಾ ದೀರ್ಘವಾದ ರಾಗತಾಳಮಾಲಿಕೆಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ೩೨ ರಾಗ, ೩೨ ತಾಳ ಗಳಿದ್ದ ಭ್ರಮರೇಡಿತವೆಂಬ ರಾಗತಾಳಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನು. ಅದು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪ್ರಾಚುರ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತದ ರಚನೆಗಳೇ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ; ಆದರೆ ಇದು ನಿಯಮವೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ; ಪ್ರಾಕೃತಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಲಾಟ, ಗುರ್ಜರ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು ; ಈ ಭಾಷೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ರಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗು ತ್ತಿದ್ದವು ; ಇದನ್ನು ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ; ಹಾಡು ವಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗ, ತಾಲ, ಭಾಷೆ, ಸ್ವರ, ಪಾಟ, ತೆನ್ನ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಣೀತ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಲಂಘಿಸಬಾರದು ; ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ವಿಧಿಲೋಪದಿಂದ ದೋಷವೂ ಬರುತ್ತದೆ, ಕಚೇರಿಯ ಸಮ್ಯಗ್‌ಲಕ್ಷಣ(ಒಪ್ಪಂದ)ವೂ ಉಂಟಾಗದು. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಲ್ಲದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ ; ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಾ ದರೂ ಸರಿ, ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡಿದರೆ ಸಾಕು :

ವಿಧಿರ್ಯೇಷಾಂ ಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ತಾದೃಶಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಃ
ತಾಲೇನ ಭಾಷಯಾ ರಾಗೈಃ ಸ್ವರೈಃ ಪಾಟೈಶ್ಚ ತೆನ್ನಕೈಃ ॥
ವಿಧಿನಾ ತೇನ ತೇ ಗೇಯಾ ನ ವಿಧಿಃ ಪ್ರತಿಲಂಘ್ಯತೇ ।
ವಿಧಿಲೋಪೇ ಭವೇದ್ದೋಷೋ ನ ಸಮ್ಯಗ್‌ಲಕ್ಷಣಂ ಭವೇತ್ ॥
ಅನ್ಯೇಷಾಂ ಚ ಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ಭಾಷಾಯಾಂ ನಿಯಮೋ ನ ಹಿ ।
ಮಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಯಾ ವಾಚಾ ಬೋಧಾಯೋದಾಹೃತಿಃ ಕೃತಾ ॥

ಭಕ್ತ್ಯಾ ಭಗವತೋ ವಿಷ್ಣೋಃ ಪ್ರಬಂಧೇಽಭೀಷ್ಟುತಿಃ ಕೃತಾ ।
ನ ತೇಷು ನಿಯಮೋ ನಿತ್ಯಂ ಪ್ರಬಂಧೇಷು ವಿಧೀಯತೇ ॥[೨೮]

ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಪ್ರಧಾನವಾದ ರಾಗಪ್ರಧಾನವಾದ ಉಭಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು ; ಗದ್ಯವೂ ಪದ್ಯವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ತಾಳರಹಿತವಾದ, ತಾಳಸಹಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ, ನೆರವಲು, ತಾನ ಮುಂತಾದ ಆಶುಸ್ಫೂರ್ತಿಯ, ಗಾಯಕವಾದಕರ ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಅರ್ವಾಚೀನ; ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಎಷ್ಟು ಕಾಲ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಕಷ್ಟವೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜನ ಅಥವಾ ಸಭಾಪತಿಯ ಕಾಲಾವಕಾಶ, ಉತ್ಸಾಹ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಸಭಾಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಮಂಗಳಕರವಾದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿ, ಸಭಾಪತಿಯ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು

ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಆಯಾ ಸಮುದಾಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಉಪಲಬ್ಧ ಸಂಗೀತಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಸಾಮಗ್ರಿಯು ಆಯಾ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವತ್ಸಮೂಹವು ಬಳಸುವ ಪ್ರಬಂಧಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೂ, ವಾದ್ಯಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೂ, ಗಾಯನವಾದನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆಯಾ ಸಾಮುದಾಯಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ರಸಿಕವೃಂದಕ್ಕೂ ನಡೆಯುವ ಅಂತರಕ್ರಿಯೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ಸುಮಾರು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಬದಲಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈಗ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ರಾಗ, ತಾಳ, ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನೂ ಆವೇಳೆಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತೀವ್ರವೇಗದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುವ ತೀವ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಲು ತೊಡಗಿದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಿದೆ; ಕಚೇರಿಯ ಅವಧಿಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಚೇರಿಯ ವಾತಾವರಣವೂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಧೋರಣೆಗಳೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ.

೨೮. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೨೦೦-೩, ಪು. ೬೧

ಈಗ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿರುವ ಕಚೇರಿಕ್ರಮವು ತಂಜಾವೂರು ನಾಯಕ ದೊರೆಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿದೆ. ತಂಜಾವೂರಿನ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಶಿಷ್ಯ-ಪ್ರಶಿಷ್ಯರು ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಅದರ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಮೈಸೂರು ತೊಡಗಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾಲದಿಂದಲೆ. ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ವೇಳೆಗೆ ಏಕರೂಪವಾದ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಯೊಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಇದರ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೂ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಸ್ವರೂಪವೈವಿಧ್ಯ

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮದುವೆ, ಮುಂಜಿ ಮುಂತಾದ ಖಾಸಗಿ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ರಾಮೋತ್ಸವ, ಗಣಪತಿ ಮಂಗಳಾರತಿ, ಕೃಷ್ಣ ಜನ್ಮಾಷ್ಟಮಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಧಾರ್ಮಿಕಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಟಿಕೆಟ್‌ಮೂಲಕ, ಸದಸ್ಯತ್ವದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಸಮ್ಮೇಳನಗಳು ಮೊದಲಾದ ವಿದ್ವದ್‌ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಇವೆಲ್ಲ ಗುಣ, ಅಂಗರಚನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಅವರ ರಸಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟ, ಅಭಿರುಚಿ, ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತದಿಂದ ಕೇಳಲು ದೊರೆಯುವ ಅವಕಾಶ ಇವುಗಳು ಕಚೇರಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಪರೂಪವಾದ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮದುವೆಮನೆಯ ಕಚೇರಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಫ್ಯಾಷನ್, ಲೋಕರೂಢಿಯ ಪ್ರವರ್ತನೆ—ಇಂತಹ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬಂದುಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಅತಿಥಿಗಳು, ಶುಭಾಶಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ-ಪ್ರತಿವಂದನೆ, ಅತಿಥಿಸತ್ಕಾರ, ಭೋಜನಕೂಟ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಗದ್ದಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆಯು ಮೊಲದ ಕೊಂಬಿನಷ್ಟೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆತಿಥೇಯರ, ಅತಿಥಿಗಳ ಮಿಶ್ರರುಚಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಹಾಡುಗಳೂ ಮಿಶ್ರಗುಣವನ್ನೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಕಿವಿಗಡಚಿಕ್ಕುವ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ'ಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಂತೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಅಲ್ಲಿಂದೋಡಿ ತಲೆಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುವವರು ಆರತಿ-ಅಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಶಾಂತವಾತಾವರಣವಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಜೆ ಸಂಗೀತ-ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಆಸಕ್ತ, ಆಹ್ವಾನಿತ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಅವರು ಪಟ್ಟಶ್ರಮವೂ

ವ್ಯಯಿಸಿದ ಹಣವೂ ಎಷ್ಟೋ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಬಹುದು.

ರಾಮೋತ್ಸವ, ಗಣಪತಿ ಉತ್ಸವ, ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಜಯಂತಿ, ಕೃಷ್ಣ ಜಯಂತಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಧಾರ್ಮಿಕಸ್ವರೂಪದವು ; ಅವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಳೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ವೀಣೆ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರು, ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು, ಮಹಾರಾಜರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆ ಮುಂತಾದವರು ರಾಮೋತ್ಸವ ಕೃಷ್ಣಜಯಂತಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾತಾವರಣವು ಇರುತ್ತಿದ್ದುದು ನಿಜ ; ಆದರೂ ಸಂಗೀತದ ಸವಿಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಂತೂ ದೇವರು ಹೆಸರಿಗೆ, ನೆಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ'ಗಳ ಹಾವಳಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಏರ್ಪಡುವಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಚೇರಿಯು ಅತಿಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಅತಿಲಘುವೂ ಅಲ್ಲದ ಮಧ್ಯರೇಖೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕರ ರುಚಿವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೋತೃವೃಂದವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ; ರಕ್ತಿರಾಗಗಳ ದೇಶ್ಯರಾಗಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಚೇರಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ 'ಪುಡಿ'ಗಳ ಎಂದರೆ ರಂಜನಾಸ್ಪದವಾದ ಹ್ರಸ್ವರಚನೆಗಳ, ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಾಯಕರೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯಕರೂ ಆಗಿದ್ದರಂತೂ ಜನಾಗ್ರಹದ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಕಚೇರಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪೀಠಿಕಾರೂಪದ ಒಂದೆರಡು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದರೆ ಅದೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದಿರಲಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿರಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರಾದ ಶ್ರೋತೃವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಕುತೂಹಲ, ಆಸಕ್ತಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿರಲಿ, ಅವೆಲ್ಲ ಈ 'ಜನಪ್ರಿಯತೆ'ಯ ಅಲೆಯ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳವರು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಿಸ್ತು, ಸಂಯಮಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ, ಪ್ರಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ ಇವು ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳು ಹಣಸಂದಾಯ ಮಾಡಿ ಕಚೇರಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿರುತ್ತದೆ ; ತಾವು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಹಣಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದೇ ರಾತ್ರಿಯ ರೈಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮರಳಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಒಂದು ಕಣ್ಣು ಗಡಿಯಾರದ ಮೇಲಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವಹಿತ ಮಾನಸವೂ ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಾತಾವರಣವೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬಗೆಯ ಕಚೇರಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಅನಮ್ಯವೂ

ಆದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಡುವವರು ಯಾರೇ ಆಗಿರಲಿ, ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಸಾಮಗ್ರಿಯು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ ; 'ತನಿ' ಆವರ್ತನದ ಸಮಯ, ಅವಧಿ, ಮಾದರಿ ಮುಂತಾದವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಏಕರೂಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಒಂದೊಂದು 'ಸೀಸನ್'(ಸಂಗೀತ ಋತುಮಾನ!)ಗೂ ಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಂತಶ್ರಮವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವ ಅವನ ಈ ಉಪಾಯದಿಂದಾಗಿ ಆಯಾ 'ಸೀಸನ್'ನ ಅವನ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇತನವು ಮೂಡಿ ಬೇಸರವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.

'ರಾಜನಿರ್ಮಾಪಕ'ರಾದ ವೃತ್ತಿಸ್ಥ ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶಕರಿಂದಲೂ ಸವಕಲು ವರ್ಣನೆಗಳ, ಅಸಂಬದ್ಧ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ, 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ಶಬ್ದಗಳ ಹಿಂದೆ ತಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವ ಹವ್ಯಾಸಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದಲೂ, ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟಿರುವ ಸಭಾಕಾರ್ಯಕರ್ತರಿಂದಲೂ, ಪರದೇಶೀ-ಸ್ವದೇಶೀ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬಗೆಗೆ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ನಿಷ್ಠಾವಂತ' ಶ್ರೋತೃಸಮುದಾಯದಿಂದಲೂ, ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮದ (ಹೆಚ್ಚು ಮಾರಾಟವಾಗುವ ಸರಕುಗಳನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ರೇಟು'ಗಳನ್ನು ಏರಿಸಿ, ಲಾಭೈಕದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ) ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದಲೂ 'ಸಭಾಕಚೇರಿ'ಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಹೀಗಾದರೆ ಅದು ದುರ್ದೈವವೇ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಇಂದು ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದುದು. ರಾಜಾಶ್ರಯ, ಶ್ರೀಮಂತರ ಪೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರೂ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ; ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವ ಅವಕಾಶವು ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ; ಈಗ ಅಲ್ಪವೆಚ್ಚ, ಅಲ್ಪಶ್ರಮಗಳಿಂದ ನಾಡಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಸವಿಯುವ ಅನುವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಲಭಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಮಹಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು.

ವಿದ್ವದ್ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತಸಮ್ಮೇಳನ ಮುಂತದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವು ಗರಿಷ್ಠವಾಗಿರುವುದರ ಸಂಭವವು ಹೆಚ್ಚು. ಏಕೆಂದರೆ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಬಾಂಧವರ, ವಿದ್ವದ್ಜ್ಯೇಷ್ಠರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ, ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವಾಗ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮದ, ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಪ್ರಭುಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಆತುರದ ಬದಲು ಗೌರವ, ಭಯ, ಭಕ್ತಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳ ಭಾವವು ಮನೆಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ 'ಸೈ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ ಇರುತ್ತದೆ ; ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನೂ

ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥರಾದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಇರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವಾದುದರಿಂದ ಅವನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಬಲಿಯುತ್ತವೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿಗೌರವವೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯೂ ಕೀರ್ತಿಯೂ ಉದಯಿಸಿ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು ಇಂತಹ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನು ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಸಕಲಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಣಪಾಂಡಿತ್ಯದ, ದೊಂಬರಾಟದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಲಾವಂತಿಕೆ-ತಾಂತ್ರಿಕಜ್ಞಾನ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ-ಅಭ್ಯಾಸ, ಪ್ರೌಢಿಮೆ-ರಂಜನೆ ಮೊದಲಾದ ದ್ವಂದ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರಸವನ್ನೂ ಸಮತೋಲನವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನ ಕೌಶಲ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜಾಣ್ಮೆಗಳಿಗೆ ಸವಾಲು, ಸದವಕಾಶ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯಶ್ರೋತೃವಿಗೂ ದೊರೆಯುವುದು ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಮಧ್ಯಾಹ್ನಾತ್ಪರದ ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೋ ಸಂಜೆಯ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿಯೋ ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಆಹಾರವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಸೇವಿಸದೆಯೂ ಹಸಿವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಅವರು ಅತಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನೂ ಅತಿಶ್ರಮವನ್ನೂ ವರ್ಜಿಸಿ ಹಗುರವಾದ ಮೈಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಪ್ರಸನ್ನಚಿತ್ತರಾಗಿಯೂ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳಾಗಿಯೂ ಭಾವುಕರಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಕಚೇರಿಯ ಯಶಸ್ಸು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಕಂಠವು ಶ್ರುತಿಶುದ್ಧವೂ ಗಮಕಶುದ್ಧವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಆಹಾರನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಕಚೇರಿಯ ದಿನ ಅತಿಯಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು ; ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಪಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತಾವು ಹಾಡಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಅದರ ಅರ್ಥ, ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಳಸಬೇಕು. ವೇಳಾನಿಯಮವನ್ನು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ ಮಾಡುವವರೆಲ್ಲರೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಬೇಕು.

ಮುಖ್ಯಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕಚೇರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿರುವ ವೇಳೆಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆಯೇ ಕಚೇರಿಯು ನಡೆಯುವ ಭವನದ ಒಂದು ನಿಃಶಬ್ದವಾದ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯಕರು ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾದಕರು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮುಂಚೆಯೇ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತಹ ಮೃದಂಗ, ಪಿಟೀಲು ತಂತಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳೊಡನೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಮುಖ್ಯಗಾಯಕವಾದಕರ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯು ತೀರ ತಗ್ಗಿನದಾದರೆ ಕಚೇರಿಯು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಳೆಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ

ಪಿಟೀಲು ತಂತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಮೃದಂಗದ ಎಡಬಲ ಮುಚ್ಚಿಕೆಗಳಗಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಗುಹು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುರಣನವೂ ರಕ್ತಿಧರ್ಮವೂ ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಗಾಯಕನನ್ನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಾರದು, ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಗಾಯಕನು ತನ್ನ ಶಾರೀರಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸರಿಯೂ ಹೌದು, ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು ; ಇದನ್ನೂ ಮೀರಿ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೆಂದು ತನ್ನ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಏರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅಥವಾ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕಚೇರಿಯು ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಅವನ ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಬಿಗುಹು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಅದರಿಂದ ರಕ್ತಿಧರ್ಮವು ಕೆಡುತ್ತದೆ; ಮೇಲುಕೆಳಗಿನ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿನ ಶಾರೀರವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿ ಅದರಿಂದಲೂ ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೆ ಶಾರೀರವು ಹದಗೆಟ್ಟು ಅಪಶ್ರುತಿಯೂ ಅಪಸ್ವರವೂ ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಷ್ಟದೈವವನ್ನೂ ಸಭೆಯನ್ನೂ ವಂದಿಸಿ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರುತ್ತಾರೆ. ರಾಮೋತ್ಸವ, ಗಣಪತಿಮಂಗಳಾರತಿ, ಕೃಷ್ಣಜನ್ಮಾಷ್ಟಮಿ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಾದರೆ ವೇದಿಕೆಯು ದೇವರನ್ನಿಟ್ಟ ಕಡೆಗೆ ಎದುರಾಗಿದ್ದು ಸಭಾಂಗಣದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ದೇವರಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಂಬೂರಿಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನಾಲಿಸುತ್ತ ಗಾಯಕನು ತನ್ನ ಶಾರೀರದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ದೊರೆಯಬೇಕಾದ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆಯು ಕಚೇರಿಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ನಂತರ ಗಾಯಕನು ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಗಾಯಕನು (ಇದ್ದರೆ) ಸಭಾಧ್ಯಕ್ಷನ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆಸನವ್ಯವಸ್ಥೆ

ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಂತಹ ಎಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಒಂದು ಕಟ್ಟಲೆಯು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಕಚೇರಿಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ-ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳ ತಾರತಮ್ಯದಿಂದಲೂ ಗಾಯಕವಾದಕ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸೌಕರ್ಯದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಗಾಯಕನು ವೇದಿಕೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಯಮಳಗಾಯನವಾದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುವ ಶಿಷ್ಯನಾದರೆ ಗಾಯಕನ ಹಿಂದುಗಡೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ತಂಬೂರಿಯನ್ನು 'ಹಾಕು'ವವನು (ಇದು ತಮಿಳಿನಿಂದ ಬಂದು

ರೂಢಿಸಿದ ಶಬ್ದ ; ತಂಬೂರಿಮೀಟುವವನು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ). ಗಾಯಕನ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಜೋಡಿ ತಂಬೂರಿಗಳಿದ್ದರೆ (ಇದು ಈಗ ಅಪರೂಪವಾಗುತ್ತಿದೆ) ಗಾಯಕನ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದುಗಡೆಗೆ ಅವನ ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀಟುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯಕನ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುಗಡೆಗೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸನೂ. ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುಗಡೆಗೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಎಡಚನಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಆಗ ಅವನು ಪಿಟೀಲುವಿದ್ವಾಂಸನೊಡನೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪಿಟೀಲು, ಮೃದಂಗ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳು ಎದುರುಬದರಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಗಾಯಕನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೆ, ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಕಚೇರಿಯು ಹೆಚ್ಚು 'ಜಮಾವಣೆ'ಯಾಗಲೆಂದು ಇತರ ಲಯವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದುಂಟು. ಹೀಗಾದಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಹಿಂದೆ ಕಂಜಿರ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ, ಅವನ ಹಿಂದೆ ಘಟವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಅವನ ಎಡಪಕ್ಕಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ಗಾಯಕನ ಬಲಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೋರ್ಸಿಂಗ್ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ, ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಕೊನಕ್ಕೋಲು ವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೊನಕ್ಕೋಲು ಎಂಬುದು ವಾದ್ಯವಲ್ಲ; ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಜತಿಗಳನ್ನೂ ಮುಖದಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟುಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಕರಣ, ಮುಖವಾದ್ಯ, ಮುಖರಾವ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಡೋಲಕ್ ವಾದ್ಯವನ್ನೂ ಈಚೆಗೆ ಗಾಯನ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅದರ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಕೊನಕ್ಕೋಲು ಮತ್ತು ಘಟಗಳ ನಡುವೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದೆ.

ಕೊನಕ್ಕೋಲು ಮೋರ್ಸಿಂಗ್
ಡೋಲಕ್
ಘಟ
ಕಂಜಿರ
ತಂಬೂರಿ ೧ ಶಿಷ್ಯ ತಂಬೂರಿ೨
ಗಾಯಕ
ಮೃದಂಗ ಪಿಟೀಲು

ಶ್ರೋತೃಗಳು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕಚೇರಿಗೆ ಕಂಜಿರ, ಘಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಉಪಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳು ಐಚ್ಛಿಕ. ಪಿಟೀಲು ತನಿ, ಕೊಳಲು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದ್ದು ಗಾಯಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು

ಇವುಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆ ತಂಬೂರಿಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಣೆ, ಗೋಟ್ಟುವಾದ್ಯಗಳ ಕಚೇರಿಗೆ ತಂಬೂರಿಯು ಹಲವು ವೇಳೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರುತಿತಂತಿಗಳು ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ತಾಳನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನೂ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪಿಟೀಲು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಫ್ಯಾಷನ್ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಮೃದಂಗ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅಡಗಿಸಿ ನುಡಿಸಬೇಕು ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಘನಗಂಭೀರ ಧ್ವಾನದಲ್ಲಿ ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಕೋಮಲವಾದ ನಾದವು ಮುಳುಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಘಟ ಅಥವಾ ಕಂಜಿರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಗಾಯಕನು ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾದಕನು ತನಗೆ ಸೌಕರ್ಯವಾದ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನು ತಂಬೂರಿಯ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಉಪಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಇದೇ ಆಧಾರಸ್ವರಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿನ ನಾದ ಸೌಖ್ಯದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಇದು ತಾಯಿಯಿದ್ದಂತೆ : 'ಶ್ರುತಿರ್ಮಾತಾ ಲಯಃ ಪಿತಾ'. ಇದು ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ತಪ್ಪಿ ಅಪಶ್ರುತಿಯು ಕೇಳಿಬಂದರೂ ನುರಿತಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಕಿರಿಕಿರಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಭಂಗ ವಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೇ ಇಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಸೇರಿದ ಸ್ವರದಿಂದ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಹುರುಪೂ ತನ್ಮಯತೆಯೂ ಭಾವುಕತನವೂ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಚೇರಿಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವಾದ ಅಂತರ್ಮುಖಿತ್ವವು ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರುತಿ ಶುದ್ಧಸ್ವರದಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೂ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಆನಂದವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಅಂಗರಚನೆ

ಹೀಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಕಚೇರಿಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ—ಬಹು ವಿರಳವಾಗಿ—ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸ್ವರಜತಿಯಿಂದ ಕಚೇರಿಯು ಮೊದಲಾದರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ವರ್ಣವೇ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಡು. ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯು ಕಚೇರಿಯ ಮುಖ್ಯಭಾವವಾದರೆ ಗಾಯಕನು ಅಟ್ಟತಾಳದ, ಚೌಕನಡೆಯ ವರ್ಣದಿಂದ ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳಿಂದ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ವಾದಕಗಾಯಕರಿಗೆ ಕೈಕಂಠಗಳನ್ನು 'ಬಿಸಿ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಸರತ್ತು ದೊರೆಯುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಕಚೇರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅವಧಾನದ, ರಸಸಂವಿದದ ವಾತಾ ವರಣವೂ ಬಿಗುಹೂ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಅನ್ಯತ್ರವಾಗಿರುವ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮನಸ್ಸು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನೆಲೆಸಲು ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಆಹ್ವಾನವನ್ನೂ ಇದು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣದ ನಂತರ (ಅಥವಾ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ) ಗಣಪತಿಸ್ತುತಿಯ ಕೃತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣನಾದರೆ ನಂತರ ಶಾರದಾ

ಸ್ತುತಿಯನ್ನೂ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಕೃತಿಗಳ ಸರಣಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಚೇರಿಯ ಈ ಭಾಗದ ಕೃತಿಗಳು ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿ, ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ, ರಕ್ತಿರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಪೀಠಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ, ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳ ಅನುಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ ; ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ ; ಇನ್ನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಗೂ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅತಿಯನ್ನು ವರ್ಜಿಸಿದರೆ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಮತೋಲನಗಳು ಬೆಳೆದು ಅವುಗಳ ಒಟ್ಟಿನ ಚೆಂದ ಹೆಚ್ಚಾಗಬಹುದು, ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧಾರಣವಾದ, ಸುಪರಿಚಿತವಾದ ರಾಗವಾಗಿದ್ದರೆ ಗಾಯಕನು ಮುಂದೆ ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡಬಹುದು ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಅಪರೂಪವಾದ ರಾಗವಾದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಕೌತುಕವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ, ಹಾಗೂ ಮುಂಬರಲಿರುವ ಕೃತಿಯ ರಾಗಭಾವವನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಸುಮಾರಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಗಾಢ ರಸಾನುಭೂತಿಗೆ ಉಪಕಾರಕವಾಗಿಯೂ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸುಕರವಾಗಿಯೂ ವಿವಿಧ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇರುವ ಒಂದು ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ನಂತರ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಒಂದು ವಿಳಂಬಲಯದ ಕೃತಿಯನ್ನೋ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೋ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಚೇರಿಯ ಕೇಂದ್ರ, ಸಾರ. ಕೃತಿಯಾದರೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಾನವಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಪಲ್ಲವಿಯಾದರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಕೃತಿಯು ಕಚೇರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿಯೂ ಅವನ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಾತೃಕೆಯಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ; ನೆರವಲು, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನೀಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಮಾಂಶದ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯ, ಕಲ್ಪನಾವೈಭವದ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಗರಿಷ್ಠ ಅವಕಾಶವು ದೊರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ, ಅಥವಾ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ. ಹಿಂದಿನ ಪುಟ್ಟಕೃತಿಗಳ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲುವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಸಮಪಾಲು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಖ್ಯಕೃತಿ ಅಥವಾ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೂ ಉಪಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರಿಗೂ ಸಿಂಹಪಾಲು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಚೇರಿಯ ರಸಾನುಭೂತಿಯು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೆ.

ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಾತಾವರಣವಿದ್ದರೆ ಅದರ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಗಾಯನವಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ತಾನಗಳ ಪೀಠಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ರಾಗಾಲಾಪನೆ ತಾನಗಳನ್ನು ಹಲವು ಖಂಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪಿಟೀಲು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಖಂಡಕ್ಕೂ ವಾದನದ ಸರದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನವು

ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಮೃದಂಗವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಾಧಾರಣವೂ ಮೃದುವೂ ಆದ ಲಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಉಂಟು. ತಾನವು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ನೆರವಲು ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ; ವಿವಿಧ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಡೆಸಿ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಮೇಲೆ ತಾನು ಪಡೆದಿರುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಡೆ' ಎಂಬ ತಾಳಪ್ರಧಾನವಾದ ಗಾಯನವಾದವಿಧಾನವು ಇಡೀ ವಿಶ್ವಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ತಾಳಾವರ್ತದ ಎಣಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಕಾಲಾವಕಾಶವಿರುವಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದರೆ ಅದು ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಡೆ. ಇದರ ಬದಲು ಪ್ರತಿ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನ ಕಾಲಾವಕಾಶವುಳ್ಳ ಮೂರು, ಐದು, ಏಳು ಮತ್ತು ಒಂಬತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ತ್ರಿಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣನಡೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ ನಿಯೋಜಿತವಾದ ಅಕ್ಷರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ಸ್ಥಾನಗಳು ಎಳ್ಳಷ್ಟು ಕದಲದಂತೆ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಗಾಯಕನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವು ಕೂದಲು ಮೊನೆಗಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಮೂರು ದೇವರನಾಮಗಳು (ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ), ಒಂದು ಪದ, ಒಂದು ತಿಲ್ಲಾನ, ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕ—ಹೀಗೆ ಕಚೇರಿಯು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜಾವಳಿ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ದರು, ತಮಿಳು ಹಾಡುಗಳು (ಚಿಂದು ಇತ್ಯಾದಿ) ಮುಂತಾದವು ಸೇರುವುದೂ ಉಂಟು. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂದು ಮತ್ತು ತಿರುಪ್ಪುಗಳ್ ಇರುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಅಥವಾ ಸುರುಟಿ ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಮಂಗಳದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ತ್ಯಾಗರಾಜರವು ; ಒಂದೆರಡು ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರ, ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ರಚನೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್, ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣನವರು, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಮುಂತಾದ ಅರ್ವಾಚೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಆಗಾಗ ಸ್ಥಾನವು ದೊರೆಯುವುದುಂಟು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಹೊಸ (ಎಂದರೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ) ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಸತ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕೆಲವು ಗಾಯಕರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರದೇ ಹೆಚ್ಚು ; ದೇವರನಾಮವನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನೇ ಉಳ್ಳ ಒಂದು ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ

ಪೀಠಿಕಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಈಚೆಗೆ ಬಲಿಯುತ್ತಿದೆ. ತಿಲ್ಲಾನಗಳಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ರಚನೆಗಳೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನವರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ, ಮುಕುಂದ ಮಾಲಾ, ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಸ್ತುತಿಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ವೀಣೆ, ಗೊಟ್ಟುವಾದ್ಯ, ಕೊಳಲು ಮತ್ತು ತನಿಪಿಟೀಲುಗಳ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಾನ, ನೆರವಲು, ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರ, ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ತಾನ, ಶ್ಲೋಕಗಳ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಉಪಯೋಗವು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾದ ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ನಾದಜ್ಯೋತಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನ್, ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಚೇರಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡುವುದುಂಟು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಗರಚನೆಯು ವೀಣೆ, ಗೊಟ್ಟುವಾದ್ಯ, ಕೊಳಲು, ತನಿಪಿಟೀಲು ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಕಚೇರಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳ ಪಾತ್ರ

ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗಾಯಕನಿಗೆ ಅನುವರ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಕಚೇರಿಗೆ ಕಳೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರಕರೂ ಪ್ರೇರಕರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾದಕನಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಲೋಪದೋಷಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಆವನಿಂದ ತಾವು ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಅವನಲ್ಲಿಯೇ ಇವುಗಳನ್ನು ತುಂಬಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪನಾವೈಖರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಅವರುಗಳಲ್ಲಿ ಪರ ಸ್ಪರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಸ್ನೇಹಭಾವದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಂದಲೆ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬು ತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ಕಚೇರಿಶರೀರದ ತಲೆಯಾದರೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಅದರ ಕೈಕಾಲುಗಳು. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನು ಪತಿಯಾದರೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸತಿ. ಪರಸ್ಪರ ಸಮರಸಸೌಹಾರ್ದ ಸಹಕಾರಗಳಿಲ್ಲದಿರುವ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯು ವರನು ಮುನಿಸಿಕೊಂಡು ಜಗಳದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದ ಮದುವೆಯಂತೆ ! ತಾನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಕಚೇರಿಗೆ ತಂದಿರುವುದನ್ನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ನೆರಳಿನಂತೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಗಾಯಕನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ಗೌರವಾದರಗಳಿಂದಲೂ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದಲೂ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗಾಯಕನಿಂದಲೆ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾದಕನಿಂದಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆಂದೂ ಅವರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತಮಗೆ ಸ್ಥಾನವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ನಾಯಕರಂತೆ ಗೌರವಾದರಗಳಿಂದಲೂ

ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ವೃತ್ತಿಸ್ಥಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಲೆತು ತಮ್ಮ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ಕೂಟವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವೂ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಇದೆ. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಶಿಸ್ತುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿರತಕ್ಕವರು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರೆ. ಅವರು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಕೊಂಡು ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಶ್ರೋತೃಗಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ಬಿಂಕ ಬಿಗುಮಾನಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಸನ್ನವದನನಾಗಿ, ಸ್ಮಿತವದನನಾಗಿ, ವಿನಯವಂತನಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರು ವಾದನಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನೂ ಕೌಶಲವನ್ನೂ ಮನಸಾರೆ ಮೆಚ್ಚಿ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಮನವರಿಕೆಮಾಡಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಮುಂದಾಗಬೇಕು. ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ತುಂಬಿರಬೇಕು. ಅವನು ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರಲ್ಲಿಯೂ ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿರುವ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚನೆ ಕೊಡಬೇಕೆ ಹೊರತು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಾರದು; ಅವರಿಗೆ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಸೂಯೆ ಪಡಬಾರದು.

ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಗಾಯಕನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ, ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಉಂಟಾಗುವ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ತಾನು ತನ್ನ ವೃತ್ತಿವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಜ್ಯೇಷ್ಠನಾಗಿರಲಿ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿರಲಿ, ಆ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಗಾಯಕನೆ ಪ್ರಮುಖತಮನೆಂಬುದನ್ನೂ ತಾನು ಅವನಿಗೆ ಎರಡನೆಯವನೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಗಾಯಕನ ಸಂಗೀತಮನೋಧರ್ಮವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದು 'ಪರಕಾಯಪ್ರವೇಶ' ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದರ ಅತಿಹುರುಪಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅಹಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನನ್ನು ಮೀರುವುದನ್ನು ಎಂದರೆ ಅವನು ಮುಂದಿನ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬಹುದಾದುದನ್ನು ಅಥವಾ ಹಾಡಬೇಕಾದುದನ್ನು, ಅವನ ಶಾರೀರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದ್ದನ್ನು, ಎಂದಿಗೂ ನುಡಿಸಬಾರದು. ಗಾಯಕನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಿಷಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಶಬ್ದಾಡಂಬರದಿಂದ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನೇ ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರುವಂತೆ ಎಂದಿಗೂ ನುಡಿಸಬಾರದು. ಗಾಯಕನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಗೇಯಪಙ್ಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಲಯಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ಮರ್ಮಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಜೀವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿ ಅವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮಿಂಚಿಸಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕು.

ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ

ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವರು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಗೌರವಸೌಜನ್ಯಗಳು ವೇದಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅವರ ಸದ್ವರ್ತನೆ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯವಹಾರ ಮತ್ತು ರಸಿಕತೆಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅವರನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಲು ಶಕ್ತಿಮೀರಿ ಪ್ರಯತ್ನಪಡುತ್ತಾರೆ. ಕಚೇರಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು, ಸಭಾಂಗಣದ ಒಳಗೂ ಹೊರಗೂ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು, ಮೃದಂಗದ ತನಿ ಆವರ್ತನವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕೂಡಲೆ ತಂಡತಂಡವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟುಹೋಗುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಸಭೆಗೂ ಸಂಗೀತಕಲೆಗೂ ಅಪಚಾರವೆಸಗಿದಂತೆ. ತಮ್ಮ ವಿಶೇಷ ಕೋರಿಕೆಯ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಕಚೇರಿಯ ಮೊದಲೇ ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ವಿನಂತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ; ಕಚೇರಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೀಟಿಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವುದು ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಜೋರಾಗಿ ತಾಳವನ್ನು ಹಾಕುವುದೂ, ತಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರ ಗಮನವನ್ನೂ ಸೆಳೆಯುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಪ್ಪಿದರೆಂದು ತಾವು ಭಾವಿಸುವ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹಾಕಿ ಸರಿಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದೂ ಸಭಾಗೌರವ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಒಂದು ರಸದೌತಣ. ರಸದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಧಾರೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನೂ ಸಂವರ್ಧಿಸಲು ಗಾಯಕನೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಸಮಪಾಲನ್ನೂ ಸಮವಾದ ಹೊಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಯ ಗುಡಿ

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಚತುರ್ಮುಖಶಕ್ತಿ. ಅದರ ರೂಪವನ್ನೂ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ ; ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಕಚೇರಿಯ ಉದ್ದೇಶ, ಆದರ್ಶಗಳು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ, ಮೆಟ್ಟಲುಮೆಟ್ಟಲಾಗಿ, ಗಾನರಸ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ದು ಕಚೇರಿಯ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಾನರಸವು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ರಸನಿರ್ವಹಣೆಯು ಶುದ್ಧವಾದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ, ಗಂಭೀರವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮವಾಗಲೆಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ರಸಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಒಯ್ದು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ತಾವು ವಿರಮಿಸುವುದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ರೀತಿ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿದೆ ; ಹೆಚ್ಚು ಆಳವೂ ದೃಢವೂ ಆಗಿರುವ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ತಳಹದಿಯನ್ನೂ ಸಮ್ಯಗ್ಸಮಷ್ಟಿ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು

ರಸಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಏರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕೈಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಸದ ಮೂಸೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಮಾಲಿನ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದು ಅದನ್ನು ಅಪರಂಜಿಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲಗೆ ಇಳಿಸಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿಭಾವದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಭೋರ್ಗರೆದು ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿ ದಡಕೊಚ್ಚಿ ವೇಗವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯು 'ಅಪೂರ್ಯಮಾಣಮಚಲಪ್ರತಿಷ್ಠಂ' ಆದ ಶಾಂತಗಂಭೀರ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಶಾಂತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ರಸವು ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗಬೇಕು. ಇದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಎಂದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರಸ ನಿರ್ಭರತೆಯ ಉತ್ತುಂಗ ಶೃಂಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ವೇಗವನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭಗವನ್ನಾಮಕೀರ್ತನದಿಂದ ದೊರೆಯುವ, ಮಂಗಳಾಶಂಸನದ ಪ್ರಸನ್ನಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವವರೂ ಕೇಳು ವವರೂ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಆತ್ಮಪರೀಕ್ಷಣ, ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣ, ಆತ್ಮ ವಿಕಾಸ, ಆತ್ಮಾನುಸಂಧಾನ, ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗಳ ಫಲವತ್ತಾದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳದಿವೆ. ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮೋಕ್ಷಪುರುಷಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಅಧೀನವಾಗಿ ಇವು ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೆಳಸುತ್ತವೆ. ಈಗಿನಂತೆ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹಣಕಾಸಿನ ವ್ಯವಹಾರಕೌಶಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ವ್ಯಾಪಾರಭಾವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ, ಪರಮಾರ್ಥವಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ದೇವತಾ ಸಮಾರಾಧನದ ಸಂತ ರ್ಪಣೆಯು ಹೋಗಿ ಅದರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಟಲುಮಾಲೀಕನಿಗೂ ಗಿರಾಕಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ತಲೆಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಬೆಳೆದು ಬಲಿತರೆ ಕಲೆಯ ಕೊಲೆಯೇ ಆದೀತು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಕಲಾತಪಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕು, ಸರಸ್ವತಿಯ ವರ ಪುತ್ರನಾಗಬೇಕು ; ಕೇವಲ ಕಸುಬುದಾರನಾಗಿ ಉಳಿದು ಕಾಸುಕೊಡುವ ದಾತರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಏನೆಲ್ಲ ಮಾಡಬಹುದೆಂಬ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು. ಶ್ರೋತೃವೂ ಇದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಕೇವಲ ಕೆಲವರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಗೊಳಿಸುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಅಲ್ಪ ರುಚಿಯ, ಕೇವಲ ಉದ್ರೇಕಕಾರಿಯಾದ, ಇಂದ್ರಿಯೋದ್ವೇಗಕರವಾದ, ಕ್ಷಣಿಕಸುಖದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, 'ಫ್ಯಾಷನ್'ಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದರೆ ಕಲೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬ ಭೋಜರಾಜ ನಲ್ಲಿ ಮೊಸರನ್ನದ ದಾನವನ್ನು ಬೇಡಿ ಪಡೆದಂತೆ ; ನಾಲಿಗೆಯ ಚಪಲಕ್ಕೆ ಸೋತು ಮೈಕೆಡಿಸಿ ಕೊಂಡಂತೆ.

ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು, ಸೌಂದರ್ಯ ಸರ ಸ್ವತಿಯ ಗುಡಿಯೂ ಹೌದು. ಈ ಜಗನ್ಮಾತೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಕಾಣಲೆಳಸಬಹುದೆ? ಈ ಗುಡಿಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅಶ್ಲೀಲವಾದುದನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದೆ ?

೧೪. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿ : ಒಂದು ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಭಾರತೀಯ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಚುರ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ : ತೊಟ್ಟಿಲಿನಿಂದ ಅಂತ್ಯೇಷ್ಟಿಯವರೆಗೆ ಅದು ಭಾರತೀಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ; ಅವನು ತನ್ನ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೆ; ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಇದನ್ನೆ ; ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳೂ ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಪ್ರಭೇದ ಬಾಹುಳ್ಯವೂ ಇರುವುದು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ. ಇದು ಒಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದು ನಾಲ್ಕು ಊರುಗಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ; ಸೃಷ್ಟಿ, ಸಂವಹನ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಶ್ರವಣ. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯಿದೆಯೆ ? ಇದ್ದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯೊಡನೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಸಮರಸವಾಗಿದೆ ?

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಪಂಚದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಾಮವೇದದ ಉಪವೇದ. ಸಾಮವೇದದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಗಳು ಸಾಮವೇದದ ಶಿಕ್ಷಾ, ಪ್ರಾತಿಶಾಖ್ಯ ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾಮವೇದವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಲೌಕಿಕ ಸಂಗೀತವೂ ರೂಢಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ವಿವರಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರಮಾರ್ಗವನ್ನು ಋಷಿಸಂವಾದದ ಪುರಾಣಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೆ ಬೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬರೋ ಹಲವರೋ ಮುನಿಗಳು ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾದ ಮುನಿಯನ್ನು ಬಳಿಸಾರಿ ಪ್ರಶ್ರಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಬೋಧೆಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿದ್ದ ಮುನಿಯು ವಿಷಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಾಯ, ಪ್ರಕರಣ, ಅಧಿಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗುವಂತೆ ಬೋಧನವಿಷಯವನ್ನು ಅಡಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸೋಪಾನಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯಗಳ ಸೋಪಾನಕ್ರಮವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ಪೃಚ್ಛಕಮುನಿಗಳು ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆ, ವಿವರಣೆ, ವಿವರ, ಮತಭೇದ, ಅನ್ಯಮತ ಖಂಡನ-ಸ್ವಮತ

ಮಂಡನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಉಪಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಚಾರ್ಯನಾದ ಮುನಿಯು ಅವಶ್ಯವಾದೆಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ/ನುಡಿಸಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆಗಳ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ, ಅವಶ್ಯವೂ ಉಚಿತವೂ ಆಗಿರುವ ವಿಧಾನವು ಹೌದಷ್ಟೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಕ್ರಿ.ಶ. ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಬೋಧನಕ್ರಮದ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಮತಂಗ ಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯೆ. ಮುನಿಯು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಶಿಷ್ಯನೊಡನೆ ಸಂವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರವರ್ಣನೆ, ವಿಧಿ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಮತಭೇದ ಮುಂತಾದವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು : 'ಲೋಕದಲ್ಲಿ (ಇಂತಹ ಆಚಾರ್ಯರು ಹೇಳುವ) ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ.' 'ಇದೋ, ಈ ಮಧ್ಯಮವಿದೆಯಲ್ಲ, ಇದೇ ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಾಂಶಗಳು.' 'ಪ್ರಯೋಗವು (ಇದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ) ಹೀಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.' '(ಇದನ್ನು) ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕು.', '(ನಾನು ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಲಿರುವ) ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಪಂಚಮವೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.' '(ಮತಾಂತರವು ಹೀಗಿದ್ದರೂ) ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.' 'ಇದು ಕೆಲವೆಡೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಇಲ್ಲ.' 'ಸಂಗೀತದಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಎಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತಿಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು; ಬುದ್ಧಿವಂತರು ತಾವೇ (ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ) ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.' ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರ, ಜಾತಿಗಾನದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಭಾಷಾರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನಾಪ್ರಸ್ತಾರಗಳು ಮುಂತಾದ ಇತರ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮತಂಗ ಮುನಿಯೇ ಮೊದಲನೆಯವನು. ಅವನ ಈ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹಲವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪೈಕಿ ನಾನ್ಯದೇವ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕುಂಭಕರ್ಣ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಸೋಮನಾಥ, ಅಹೋಬಲ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಲಜೇಂದ್ರರಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯು ಈ ಬೋಧನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ ; ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಅನುಮಿತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ ಗುರು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮನೆಯಲ್ಲಿ

ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದನು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ದೂರದೂರದಿಂದ ಬಂದು ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಬಳಿಸಾರಿ, ಆಶ್ರಯಿಸಿ, ಅವನ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆದು ಗುರುಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಚಾರ್ಯನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದ ದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿಯೋ ಅನುಕೂಲವಾದಾಗಲೋ ಕಂತುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಪೋಷಕರು ತೀರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶ್ರೀಮಂತರೂ ರಾಜನೂ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಜಿಸಿ ಆಚಾರ್ಯನ ಸಮ್ಮತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಚಾರ್ಯನು ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವನು ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಗುರುಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಆಗಿನಿಂದ ಶಿಷ್ಯನು ಗುರುಕುಲದ ಮತ್ತು ಗುರುಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯನಾಗಿ ಅವನ ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಯ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಆಚಾರ್ಯನಿಗೇ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಮೊದಮೊದಲು ಅವನು ಗುರುವಿನ ಪರಿಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶುಶ್ರೂಷೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಅವನ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ ಗುರುವು ಜ್ಯೇಷ್ಠಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ನೀಡುವ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲವಾದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆ ಗುರುಕುಲದ ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಶಿಷ್ಯರು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪಾಠಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಹೀಗೆ ಪರೋಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಗುರುವು ಗಮನಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದ ರೀತಿ, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಶಿಷ್ಯನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಗುರುವೇ ನೇರವಾಗಿ ಪಾಠವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಸೋಪಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಲಕ್ಷ್ಯಭಾಗದೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಣವು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪಠ್ಯವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾದ ಸ್ನಾತಕ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ಮಾಡಿಸಿ ಆಚಾರ್ಯ ದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾಜ್ಯೇಷ್ಠರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಶಿಷ್ಯನ ಸಂಗೀತವೃತ್ತಿಗೆ ರಂಗಪ್ರವೇಶ. ಆಮೇಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು / ಅಥವಾ ವೇದಿಕೆಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಅರಮನೆಗಳಾದರೆ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ್ದ ವಿದ್ವಾಂಸನನ್ನು ಅಂತಃಪುರದ ರಾಣಿವಾಸಕ್ಕೋ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೋ ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೋ ಶಿಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಿಷ್ಯನು/ಶಿಷ್ಯಳು ಇದೇ ರೀತಿ ಸ್ನಾತಕದೀಕ್ಷೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾಜ್ಯೇಷ್ಠರ ಎದುರಿಗೆ ತಾನು ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನು ಹಾಡಿ ಅಥವಾ ನುಡಿಸಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕ್ರಮವು ನೃತ್ಯವಿದ್ಯೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಏನನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಊಹೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವನ್ನೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವನ್ನೂ ಉಭಯ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ನೀಡುವ

ತಂತಿ ಅಥವಾ ಗಾಳಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಐವತ್ತಾರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು—ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ—ಆರೋಹಣ-ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡು ತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿ-ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ಜ್ಯಸ್ವರ ಮತ್ತು ವಕ್ರಸ್ವರಗಳ ಸಂಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಷಾಡವ ಔಡುವ ಮೂರ್ಛನೆ(=ತಾನ)ಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕೂಟತಾನಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಮೂರ್ಛನೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ರಾಗದ ಸಂಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳಿಗಾಗಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೋಧಕವಾದ ಗಮಕಗಳೊಡನೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಸರಳವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿರೂಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇದರ ನಂತರ ಸೋಪಾನಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆ, ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಗಾಯನ/ ವಾದನ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೌಢವಾದ ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ತಾಳಗಳ ಅನ್ವಯ, ಹ್ರಸ್ವವಾದ ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಏಳೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಶುದ್ಧ ಸೂಡಪ್ರಬಂಧ ಗಳವರೆಗೂ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಗಾಯನವಾದನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪರಿ ಭಾಷೆಗಳನ್ನೂ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಜ್ಞಾತದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತದೆಡೆಗೆ ಆಯಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಬೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಗಾಯಕವಾದಕರ ಗುಣದೋಷ ಗಳ ನಿಕರವರ್ಣನೆಗಳು ದೊರೆಯುವುದರಿಂದ ಶಿಷ್ಯರ ಗುಣಸಂವರ್ಧನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದೋಷನಿರಸನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಚಾರ್ಯರು ಗಮನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಊಹ ನೀಯವಾಗಿದೆ. ಕಂಠ, ವಾದ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಶಿಷ್ಯನು ಸಂಪಾ ದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಗುರುಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದು. ಅಂತಹ ತರಪೇತಿಯು ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಏಕೆಂ ದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಠದ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನೂ ಕಂಠಸಂಪನ್ಮೂಲ ಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತಹ ಕಂಠ್ಯೌಷಧಿಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದೆ ; ತತ, ಸುಷಿರ ಮತ್ತು ಘನವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರ ಗಳನ್ನೂ ಉಭಯಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿ ಸಲಾಗಿದೆ. ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ 'ಧಾತು'ಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾ ಗಿದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ

ಗುರುಕುಲದ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೆ ಬಹುಕಾಲ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯ ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ

ಆದಿಯವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಇದು ಕರ್ಣಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಈಗ ದೊರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಜ್ಯಗಳಿಂದ ಶಿಷ್ಯರುಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಗುರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದೆ ಹೆಚ್ಚು. ಇವರ ಪೈಕಿ ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಹಪಾಠಿಗಳ ಅಮೂಲ್ಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮನೋಹರವಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾಲದ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯಾದರೂ ವಿವರಿಸುವುದು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಹಳೆಯದು; ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದು; ಕಂದಾಚಾರದ ರೂಢಿಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಮ್ಮ ಯುವಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಒಯ್ಯುವುದು; ನಂಬುಗೆ, ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಆಚಾರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆಯಿಂದ ಅದರ ಮುಂದಿನದಕ್ಕೆ ಕಂಠಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಒಯ್ಯುವುದು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದನ್ನೋ ಹಲವನ್ನೋ ಒಂದು ಮಾನವ ಸಮುದಾಯವು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೈಗೊಂಡ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿದ್ಯೆಯ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೋ ನಿಗೂಢತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೋ ಪ್ರವಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ದೀಕ್ಷಿತ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೋ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಗುರುಪಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮುಖ್ಯವಿಧಾನ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಒಂದು ಅವಶೇಷ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನವಸೃಷ್ಟಿ ನವದೃಷ್ಟಿಗಳ ಫಲಪುಷ್ಪಗಳಿರದ ಬರಡು ಮರವಲ್ಲ. ಅದು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ, ನಿರಂತರ ಚಲನಶಕ್ತಿ, ಅದು ಪುರಾತನವಾದುದು ಆದರೆ ನಮ್ಮ ; ಸಮಕಾಲೀನ ಶಕ್ತಿಪ್ರಭಾವಗಳೊಡನೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅಂತರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತ, ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ ; ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವು ಒಪ್ಪಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಆಧುನಾಕರಣ, ನವಸೃಷ್ಟಿ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಚಯನಗೊಳಿಸಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅದು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೆಷ್ಟು ನಮ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ಆಧಾರಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳೊಡನೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿರಗುರಿಯೆಡೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಸನಾತನವಾದುದು, ಸಮೀಚೀನವಾದುದು.

ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಸನಾತನ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ, ದೇಶಕ್ಕೆ ಅದು ಎಷ್ಟುದೂರದವರೆಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ, ಎಷ್ಟರವರೆಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತ ? ಅದರ ಗುರುಪರಂಪರೆ ಎಷ್ಟು

ಪ್ರಾಚೀನ ? ಮೋಕ್ಷಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಪರಾವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಂಪರೆಯು ಅನಾದಿ, ಪ್ರಸಕ್ತ, ಫಲಪ್ರದ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ವಿಲ್ಲ; ಅವು ಚಲನಶೀಲವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಚಲನಶಾಲಿಯಾದ ವಿಕಾಸಶೀಲ ವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವಗುರುವೇ ಮುಖ್ಯಪ್ರಾಣ, ಪ್ರಮಾಣವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಪರಮ ಗುರುವಿನ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಪರೋಕ್ಷ; ಪರಮೇಷ್ಠಿ ಗುರುವಿನದು ದೂರ, ಮಬ್ಬು, ಮಸಕು. ನಮ್ಮ ಊರಿಗೆ ಹರಿದು ಬಂದ ಹೊಳೆಯು ಅದರ ತಿರುವಿನವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ಹಾಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ರಮ

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಎರಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು; ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮೊದಲನೆಯದು ತುಲಜೇಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜನು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಪಾದ ದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಂ. ಎರಡನೆಯದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಎಟ್ಟಯಾಪುರ ದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು.

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಕ್ಕೆ ದೀರ್ಘ ಮತ್ತು ದೀರ್ಘತರ(ಉಪಬ್ರಂಹಿತ)ವೆಂಬ ಎರಡು ಪಾಠಾಂತರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತಿಮಹಲ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಾ ಲಯದ ೧೦೭೮೭, ೧೦೮೦೦ ಮತ್ತು ೧೦೮೦೧ ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಿರುವ ತೆಲುಗು ಲಿಪಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ೧೦೭೯೯ ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೇವನಾಗರಿ ಲಿಪಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೂ ಸ್ವರಪ್ರಕರಣದ ಉಪಬ್ರಂಹಿತಪಾಠಾಂತರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಮೂರು ತೆಲುಗು ಲಿಪಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಬಹುಶಃ ಒಂದೇ ಮೂಲಪ್ರತಿಯ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳು. ಅಲ್ಲಿಯದೇ ೧೦೬೭೧ ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ವಿ. ರಾಘವನ್‌ರವರು ಗ್ರಂಥದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಪಬ್ರಂಹಿತ ಸ್ವರಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವೀಣಾವಾದನ ಹಾಗೂ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಾಲಶಿಕ್ಷೆಯ ಕೆಲವು ಉಪಯುಕ್ತ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ಈ ಉಪಬ್ರಂಹಿತ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವೈಣಿಕನು ವೀಣೆಯನ್ನು ಧರಿಸುವ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. (ಈಗಿನ ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗುವಂತೆ) ಪದ್ಮಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ವೈಣಿಕನ ಎಡಭುಜದ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಸೋರೆಬುರುಡೆ, ಮೇರು, ಬಿರಡೆ ಪೆಟ್ಟಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ದಂಡಿಯಲ್ಲಿ ತಂತಿಗಳಿರುವ ಭಾಗವು ಮೇಲುಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕುದುರೆ, ತಂತಿ, ಲಂಗರು, ಗದ್ದಗಳಿರುವ ಭಾಗವು ಬಲಹೆಜ್ಜೆಯ ಹೊರ ಅಂಚಿಗೆ ಆನಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎಡತೋಳು ದಂಡಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದು ಅದರ ಬೆರಳುಗಳು ದಂಡಿಯಮೇಲೆ ಚಲಿಸು ತ್ತವೆ. ಬಲಗೈ ಬೆರಳುಗಳು ಕುದುರೆ ಮತ್ತು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಂತಿಗಳನ್ನು

ಮಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಿತಾರ್ ಮತ್ತು ಸರೋದ್ ವಾದನಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಈ ಭಂಗಿಯು ಕೇರಳ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ರೂಢಿಸಿತ್ತು.

ಶಿಕ್ಷಾವಿಧಿ ಎಂಬ ಅಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಾಲಶಿಕ್ಷೆಯ ವಾದನ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸ ಲಾಗಿದೆ: ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಲ ತೋರುಬೆರಳಿನಿಂದ ತಂತಿಯ ಒಳಹೊರಗುಗಳನ್ನು ತಕತಕ ಎಂದು ನುಡಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ತೋರುಬೆರಳು ನಡುಬೆರಳುಗಳ ತುದಿ ಗಳಿಂದ ತಂತಿಯ ಒಳಹೊರಗುಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಮೀಟಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಜಮನಿಕರ್ತರಿ ಮೀಟೆಂದು ಹೆಸರು. ಬಲಗೈ ಮಧ್ಯದ ಬೆರಳಿನಿಂದ ತಂತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಹೊಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಸೋತಡಾ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಪಕ್ಕದ ತಾಳದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಕಿರುಬೆರಳಿನಿಂದ ಆಯಾ ತಾಳಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮೀಟಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ನಾಲ್ಕು ದಕ್ಷಿಣ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳು. ವಾಮಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರವು ಎಂದರೆ ಎಡಬೆರಳುಗಳ ಚಲನೆಯು ಆಹತ, ಪ್ರತ್ಯಾಹತ, ಕಂಪಿತ ಮತ್ತು ಢಾಲವೆಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. (ಎಡ) ತೋರುಬೆರಳು ಮತ್ತು ನಡುಬೆರಳುಗಳನ್ನು ತಂತಿಯ ಮೇಲೆ ಊರಿ ತಂತಿ ಯನ್ನು ತಡೆದು ನಡುಬೆರಳಿನಿಂದ ಹೊಡೆದರೆ ಅದು ಆಹತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತೋರು ಬೆರಳಿನ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ನಡುಬೆರಳು ಬಂದರೆ ಅದು ಪ್ರತ್ಯಾಹತ. ಸ್ವರವನ್ನು ನಡುಗಿಸುವುದು ಕಂಪನ. ಸ್ವರಗಳು ಮುತ್ತುಗಳಂತೆ ಉರುಳುವುದು ಢಾಲವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಸರಲೀ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಏಳು ಸ್ವರಗಳು ಏರಿ ತಾರಷಡ್ಜವನ್ನು ಕೂಡಿ ಕೊಂಡು ಇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಳಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ತಾರಷಡ್ಜವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ, ಇದರ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಿವೆ (=ಹೆಚ್ಚುಸ್ಥಾಯಿ ವರಸೆಗಳು). ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಸ್ವರಪರಿಷ್ಕಾರ ಗಳು. ಧ್ರುವ, ಮಟ್ಟ, ರೂಪಕ, ಝುಂಪಾ, ತ್ರಿಪುಟ, ಅಡ್ಡತಾಲ, ಏಕತಾಲವೆಂದು ಇವು ಏಳು ವಿಧ. ಆಯಾ ತಾಲಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅದೇ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. (ಇವುಗಳಿಗೆ ಇಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಂತೆಯೆ ಇರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡ ಲಾಗಿದೆ.)

ಈ ಅಭ್ಯಾಸವಾದ ಮೇಲೆ ಗೀತವನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಗೌಲರಾಗ-ರೂಪಕತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ (ಶ್ರುತಿತಂತಿ) ಘಾತಗಳು ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿರುವಂತಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗೀತವಾದನವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ದೃಢಮಾಡಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ದ್ರುತ, ಲಘು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಳತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನುಡಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಸಕಲ ಸುರಾಸುರಕಿರೀಟಮಣಿಕಿರಂಣ ಚರಣಯುಗಲು ಕಡವುಣರೇರೇ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಖಂಡದ (ಗೀತಖಂಡದ?) ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಗೌಲರಾಗ-ಝುಂಪೆತಾಳದಲ್ಲಿ ಕ್ರ ಕ್ರ ತೊಂಗಿಣಿ-ತ್ತೊಂಗಿಣಿ ತ್ತೊಂಗಿಣಿ-ಗಿಣಾಂ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂದಧ ಪಾಟಾಕ್ಷರಖಂಡದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಾದನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ದೃಢವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಗುರುವು ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಠಾಯಗಳ ವಾದನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಸಬೇಕು. (ಠಾಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ.) ಗೀತಪ್ರಬಂಧಠಾಯಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ತುಂಬಾ ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ರಾಗಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತೊಡಗಬೇಕು. (ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ). ಇದಾದ ಮೇಲೆ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರಣೆ ಮಾರ್ಗ-ಪಕ್ಕಸಾರಣೆಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. (ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ.)

ಈಗ ಗುರುವು ಉಪದೇಶಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಠಾಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಗ್ರಹಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು (ಎಡಪುಗಳನ್ನು) ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ರಕ್ತಿರಾಗಗಳನ್ನೂ ಪದಚಾಲಿಯನ್ನೂ ಮೀಡ(ಟು ?) ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನುಡಿಸಿ ದೃಢ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ(ಯೇ) ವೈಣಿಕನು ರಾಜಮಂದಿರವನ್ನು (=ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು) ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು. (ರಾಜಮಂದಿರದ ಬದಲು ಈಗ ರಂಗಮಂದಿರ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಠ್ಯವೂ ಅದರ ಕ್ರಮವೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.)

ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ವರ್ಥವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಲಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ದೊರಕಿಸಲೆಂದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು' ಎಂಬ ಕೈಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅದು ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ದಾಖಲೆ. ತಾನು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಪುರಂದರದಾಸ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿವರಗಳು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಥೂಲಾವಲೋಕನಕ್ಕೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯು ಈ ಪುಸ್ತಕ ರಚನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಃಶೇಷವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪುರಂದರದಾಸ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದ ವೀಣೆಗಳೂ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದವು. (ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ವೀಣಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದುದು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕು.) ತುಲಜೇಂದ್ರನು ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೧೭೩೦ರಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ತುಲಜೇಂದ್ರ ಮೇಲ ವೀಣೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆ. ಈ ವೀಣೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು ಹೊರಟಿದೆ. ವಾದನತಂತ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೧೭೫೦ರಿಂದ ೧೯೦೦ರ ವರೆಗಿನ ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ—ಎಂದರೆ ಐದಾರುತಲೆಮಾರುಗಳ—ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಪ್ರ

ದಾಯವನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಉಪಲಬ್ಧ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಪೈಕಿ ಇದೇ ಕೊನೆಯ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯತಮವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ನೀಡುವ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು 'ಬಾಲಶಿಕ್ಷಾಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ರಮಮುಲಣ ಗಿನ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತವಿದ್ಯನಭ್ಯಸಿಂಪ ಗೋರುವಾರಕತ್ಯಂತೋಪ ಯೋಗಕರಮ್ಮೈ ಪರಂಪರಾಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞುಲಚೇ ಶಿಷ್ಯಲುಕು ನೇರ್ಪಿಂಪ ಬಡಿನ ದ್ದೈನ ಮಾರ್ಗಮುನು ಬಾಲುರಕು ಭಾಷವಲೆ ಸುಲಭಮುಗಾ ದೆಲಿಯುನಟುಲ ಪ್ರಥಮ್ಮಾ ಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮುನು ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಪುರಂದರದಾಸ ವೆಂಕಟಮಖಿ ಪ್ರಮುಖುಲೈನ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯುಲ ಪರಮಾನುಗ್ರಹಮುವಲ್ಲ ನಾ ನೇರ್ಚಿನ ಕೊಲದಿ ವ್ರಾಯಬೂನಿತಿನಿ. ಈ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮುಲೋ ಪೊರಬಾಟಲುಂಡಿನನು ತಪ್ಪುಲನೊಪ್ಪುಲಗಾ ಗೈಕೊನಿ ಪೆದ್ದಲು ನನ್ನನುಗ್ರಹಿಂತುರಗಾಕ' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ('ಸಂಗೀತವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಯಸುವವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯೋಗಕರವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞರು ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಭಾಷೆಯ(ನ್ನು ಕಲಿಸುವ) ಹಾಗೆ (ಈ) ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಪುರಂದರದಾಸ ವೆಂಕಟಮಖಿ ಮೊದಲಾದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರುಗಳ ಪರಮಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ನಾನು ಕಲಿತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುಗಳಿದ್ದರೂ (ಅಂತಹ) ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಿರಿಯರು ನನ್ನನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಲಿ.')

ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಓದಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿಷಯಗಳು ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ವಿವರಣೆ, ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕಾದ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳು, ತಾಳವನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ, ತಾಳವಿವರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇವೆ. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಾಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಕಂಠ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಶಿಷ್ಯರು ಸ್ವರಲಿಪಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದರ ಪದ್ಧತಿಯು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗ ಬರೆದಿಡುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಮತಂಗಮುನಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ ; ಬಾಲಬೋಧಕವಾದ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳ ರಚನೆಯು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕದ ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ಇದನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿ ಮುದಲಿಯಾರರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಐರೋಪ್ಯಸ್ವರಲಿಪಿಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು. ಇಂತು, ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ, ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳ ಹೆಸರುಗಳು, ಅವುಗಳ ಸರಿಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳು ; ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳ

ಹೆಸರುಗಳು ; ಸ್ಥಾಯಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಗುರುತುಗಳು ; ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತಸ್ವರ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟ ಗುರುತುಗಳು, ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ; ದ್ವಾದಶಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ ಪಥಕ ; ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯ ಮೇಳ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಕ್ರಮ ; ವೀಣಾವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂತಿಗಳು, ಮೆಟ್ಟುಗಳು, (ವೆಂಕಟಮಖಿಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಜ್ಞೆಗಳೊಡನೆ) ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು, ಸ್ಥಾಯಿಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪಥಕ ; ವೀಣೆಯ ತಂತ್ರಿಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ; ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ಬೆರಳುಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಬಲಗೈಯಿನ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು, ಮೀಟು ಹಾಕುವ ಸಾಧನಗಳು, ಮೀಟುಗಳ ವಿಧಗಳು, ಎಡಗೈ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು, ಎರಡು ಕೈಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ; ಜಂಟಿಸ್ವರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ರೀತಿ ; ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಗಮಕಗಳ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು, ತಾಳ-ಅಂಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳು, ಸಂಜ್ಞೆಗಳು, ಅಕ್ಷರ ಕಾಲ—ಇವುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪಥಕ, ಐದು ಲಘುಜಾತಿಗಳು ಅವುಗಳ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಹೆಸರುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುವ ಪಥಕ ; ತಾಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ: ಇವುಗಳ ಸಂಜ್ಞೆ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳು ; ತಾಳಗಳ ಆವರ್ತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಗುರುತುಗಳು, ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಘಾತ, ಎಣಿಕೆ, (ಘಾತವನ್ನು) ಹೊಡೆದು ಬೀಸುವ ವಿವರಗಳು ; ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾಲಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ವಿವರಗಳು ; ಆವರ್ತಗಳ ವಿವರಗಳು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಬಾಲಶಿಕ್ಷಾಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕವು ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಮವು ಹೀಗಿದೆ : ಸರಳಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲ ; ಅದನ್ನು ಹಾಡುವಲ್ಲಿ, ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾಲಗಳು ; ಸರಳಿಯ ವರಸೆಗಳು ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ; ಇವು ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ; ಇಂದು ನಾವು ಸರಳೆವರಸೆಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ; ಇವುಗಳನ್ನು 'ಆ'ಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ 'ಏ'ಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ; ತಾಳಾಂಗ ವಿವರಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳು (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಕಾಲಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.) ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳಿ, ಜಂಟಿವರಸೆಗಳನ್ನು ತ್ರಿಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಸರಳಿಯನ್ನು ಗಮಕ ಸಹಿತವಾಗಿ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ; (ಈ ಅಭ್ಯಾಸಗಾನಕ್ಕೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ನಾಟಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದ ಮೇಳರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಸ್ವರಜ್ಞಾನವು ಲಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು.)

ತಾಳಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕಲಿತ ಮೇಲೆ ಶಿಷ್ಯರು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತವನ್ನೂ ಅದರ ಅನುಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸು

ವುದು ಹೇಗೆಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ನಂತರ ಪಂಚಮಶ್ರುತಿ ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಶಾರೀರ, ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಯು ಪುರುಷರಿಗೂ ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಯು ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ ಅನು ಕೂಲವಾದ ಶ್ರುತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಿ ನುಡಿ ಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಇತರ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಘನರಾಗ ಪಂಚಕದ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ಪಾಠವು ಸ್ವರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಇಂತಹ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ಸ್ವರವಿದೆ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಶಿಷ್ಯನು ಕಲಿಯುವುದು. ಗುರುವು ಇದನ್ನು ಏಕೋತ್ತರಸ್ವರವೃದ್ಧಿಕ್ರಮದಿಂದ ಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಎಂದರೆ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರವನ್ನು ತಾನು ಹಾಡಿ/ನುಡಿಸಿ ಅದು ಯಾವ ಸ್ವರ ವೆಂದು ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು. ನಂತರ ಎರಡು ಮೂರು . . . ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ವರಸಮೂಹಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ/ನುಡಿಸಿ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಅವುಗಳು ಯಾವವೆಂದು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವುದು. ನಂತರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳ, ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಹಿತವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಯಾವುದೇ ವಾದ್ಯದ ಲ್ಲಾಗಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಧಾತು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಂಚಾರವು ಏನೆಂಬುದು ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಿದರೆ ಸ್ವರಜ್ಞಾನವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸ್ವರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಾಲಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಲು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ಒಂದು ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗ ವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ; ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ 'ನೋಟ್' ಸ್ವರದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಗಮಕರಹಿತವಾಗಿ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಗಳೋ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಮೂಡುವಂತೆ) ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ತಮ್ಮ ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅವರು ಕೇಳಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಇಂತಹ ಮೂವತ್ತಮೂರು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು ಶಿಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ; 'ಈ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಲು ಪಾಡುಟಕುನು, ವೀಣಲೋವಾಯಿಂಚುಟಕುನು ಸುಲಭಮ್ಮೈ ರಂಜನಮುಗಾನುಂ ಡುಟಯುಗಾಕ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಶೀಲಲುಕು ಅತ್ಯಂತೋಪಯೋಗಕರಯ್ಯೆಯುಂಡುನು' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತಹ ತಾನಗಳನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲೆಂದು, ಯಾವ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ತೆರನಾದ ಮೀಟು, ಗಮಕ ಮುಂತಾ ದವು ಇರಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆಗಳೊಡನೆ ನಾಲ್ಕು ಘನರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳಿಂದಾದ ಜತಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಾಗಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ತಾಳ ನಿಬದ್ಧವನ್ನಾಗಿಸಿ ಎರಡು ಜತಿಸ್ವರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಿಷ್ಟು ಪ್ರಥಮಾ ಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗ.

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಜ್ಞಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಸ್ವರ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಥಾಕ್ಷರಗಳು. ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಾರುವೆಯುಳ್ಳ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಹೆಚ್ಚು ಗಮಕಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದ ರಾಗಗಳು. ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ನಂತರ ಅವರದೇ ತೋಡಿರಾಗದ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಚೌಕವರ್ಣವಿದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟವನ್ನೂ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನೂ ಬಯಸುವ ಯೆರುಕುಲಕಾಂಬೋಧಿರಾಗದ ಚೌಕವರ್ಣವೂ ಇದೆ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ತಾನವರ್ಣಗಳಿವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೌಢವಾದ ತಾನವರ್ಣಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ನಂತರ ಏಕ ಧಾತುಕವಾದ ಮೂರು ಚರಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು, ಪುರಂದರದಾಸರ, ರಾಮದಾಸರ ರಚನೆಗಳು, ಪದ, ದರು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆಗಳು. ನಂತರ ಶ್ಯಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತ್ಯಾಗರಾಜರು ವೀಣಾಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಶಿವರಾಮಾಶ್ರಮರು ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳು; ಕೊನೆಗೆ ಮಂಗಳ ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಬಾಲಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆಂದು ನೀಡಿದೆ.

ಪ್ರೌಢಶಿಕ್ಷಣದದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರದರ್ಶನಿಯು ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ : ೭೬ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ (೪೪ ಪುಟ), ವೆಂಕಟಮಖಿ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣ (೪೪ ಪುಟಗಳು), ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ (೮), ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಗ್ರಹ (೫೨), ರಾಗಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ರಾಗಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಕ (೮), ಗಮಕ ಸಂಜ್ಞಾ ನಿಯಮ ವಿಧಾನ ವಿವರಣ, (ತೆಲುಗು ೮, ತಮಿಳು ೧೦) ಮತ್ತು ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ತಾಳ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ ಸಂಜ್ಞಾನಿಯಮ ವಿಧಾನ (೪), ಶೋಧನ ಪತ್ರಿಕೆ (೩೮), ರಾಗಾಂಗೋಪಾಂಗಭಾಷಾಂಗ ರಾಗಲಕ್ಷಣ, ಲಕ್ಷ್ಯ, ಗೀತ, ಕೀರ್ತನ, ಸಂಚಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ, ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳ ಅನುಬಂಧ, ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆಗಳ ಅನುಬಂಧ—ಹೀಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ೧೨೪೮ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ (ಮುದ್ದು)ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ, ರಾಗಮೂರ್ಛನೆ, ರಾಗದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಚಾರಗಳು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೋಧಕ ವಿಷಯಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ರಾಗದ ಲಕ್ಷ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಅಥವಾ ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಗೀತೆ, ಸಂಗೀತದ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೂ ನಂತರದ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಸ್ವರಜತಿ, ಜತಿಸ್ವರ, ತಾನವರ್ಣ, ಚೌಕವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಕೀರ್ತನೆ, ಪದ, ದರು, ಸೂಳಾದಿ ಮತ್ತು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ವರಲಿಪಿ, ಗಮಕ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ತಾಳಾಂಗ ಸೂಚನೆಗಳೊಡನೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಮೊದಲಿಗೆ ಕೀರ್ತನೆ, ಪದ, ವರ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಕಾರಾದಿ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ತೆಲುಗು, ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳು, ಮಣಿಪ್ರವಾಳ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ

ಭಾಷೆಗಳ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ೬ ಸ್ವರಜತಿಗಳು, ೧ ಜತಿ ಸ್ವರ, ೧ ಸ್ವರಜತಿದರು, ೩೪೦ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ೧೮ ಪದಗಳು, ೧ ಪದವರ್ಣ, ೨೦ ತಾನವರ್ಣಗಳು, ೧೨ ಚೌಕವರ್ಣಗಳು, ೧ ಪದವರ್ಣ, ೩ ಸೂಳಾದಿಗಳು, ೧ ಖಬಾಯ್, ೮ ದರುಗಳು, ೧ ತಿಲ್ಲಾನ—ಹೀಗೆ ೪೧೨ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ೨೨೮ ರಚನೆಗಳೂ ೧ ತೆಲುಗುವರ್ಣವೂ ಒಂದು ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯೂ ಸೇರಿದೆ, ಅವರಲ್ಲದ ಇತರ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ೧೮೪ ರಚನೆಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ೧೪ ತಮಿಳು ರಚನೆಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಈ ಮೊತ್ತವು ಮೊದಲನೆಯ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಹನ್ನೆರಡು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳೂ ಎರಡನೆಯ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ೩೨ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ೫ ಚೌಕವರ್ಣಗಳು, ೧೦ ತಾನವರ್ಣಗಳು, ೫ ಪದಗಳು, ೨ ದರುಗಳು ಮತ್ತು ೧ ಸ್ವರಜತಿ—ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ೫೫ ಗೇಯಕೃತಿಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥವೂ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕವೂ ಪರಮಾದ್ಭುತಗಳು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪಠ್ಯಾನುಕ್ರಮದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ

ಸಂಗೀತಗಾರನು ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವ ಉಪಕರಣ ದ್ರವ್ಯಗಳು ಸ್ವರ, ಲಯ ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ, ಎಂದರೆ ಕಂಠ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ. ಇವುಗಳು ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಶೇಷ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರವು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಉಚ್ಚನೀಚ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಣಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ ; ಒಂದು ಸ್ವರದಿಂದ ಅದರ ಆವರ್ತಕ ಸ್ವರದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ನಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಏಳು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಪರಸ್ಪರ ನಿರಂತರವಾದ ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ವರಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಕಂಠದಿಂದ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯದಿಂದ ಹೊರಟ ನಾದವು ಅಖಂಡ, ಏಕೈಕ ; ಆದರೆ ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರವಾಹವು ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅದು ಆಯಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಕ್ರತೆ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗಮಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇದು ಜೀವಾಳ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕಾರಕ. ಇದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದಾಗಿ ಅನಂತ ಭೇದಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದಾದರೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹದಿನೈದು ವಿಧಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವರಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಗಾಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಥವಾ ವಾದನಕ್ರಿಯೆಗೆ ವರ್ಣವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು ನಡೆದಾಗ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರವಾಹವು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಎಂದರೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳಾಗಿ

ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡು ನಾದಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು/ಅಥವಾ ರಸಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ರಾಗ ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅದು ಐದು, ಆರು ಅಥವಾ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಹತ್ತು ರಾಗಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ.

ಲಯವೆಂದರೆ ಗಾನ/ವಾದನ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವ ವೇಗ. ಸ್ವರವು ಧ್ವನಿಯ ಉಚ್ಚನೀಚಭಾವದ ಅಳತೆಯಾದರೆ ಲಯವು ಸ್ವರಪ್ರವಾಹದ ಕಾಲಮಾಪಕ. ಅಳತೆಯ ಸಾಧನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಬೋಧಕಗಳಾದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಈ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಆವರ್ತಕ ಗುಣವಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಾಳವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸ್ವರಪ್ರವಾಹದ ಅಥವಾ ಗೀತದ ಕಾಲವನ್ನು ಇದು ನಿರಂತರವಾಗಿ, ಆವರ್ತಗಳ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಅಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಹತ್ತು 'ಪ್ರಾಣ'ಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಗೀತವಾದನನೃತ್ಯಗಳು ನಡೆ ಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ಘಟನೆಯು ಯಾವಾಗ ನಡೆಯಿತು ಅಥವಾ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಆಯಾ ಘಟನೆಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅಳೆಯುವುದಕ್ಕೂ ತಾಳವು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಕಲೆಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಅಥವಾ ವ್ಯಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಏಕಕಾಲಿಕತೆಗೆ ಒಂದು ತಲವನ್ನು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದರಿಂದ ಹಾಡುಗಳು ಉಂಟಾ ಗುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬಹುದು, ತಾಳವಿಲ್ಲದೆಯೂ ರಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಗವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಬಾಲಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಐದುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಅದು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಉದಯಿಸಿದ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅಭ್ಯಾಸಗಾನವು ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ ಎಂದು ಈಗ ಹೆಸರಿರುವ ರಾಗದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಐದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಮಾಲವಗೌಡ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಆಗ ಮೇಳಗಳ ಪೈಕಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಇದು ಒಟ್ಟು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧದಷ್ಟು. ಅಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಗಳ ನಡುವಣ ಸೇತುವೆಯೆಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೂ ಇತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮರಾಗದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಷಡ್ಜಮೂರ್ಛನೆ ಯಾದ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಕಾಕಲ್ಯಂತರಸಹಿತ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಆದುದ

ರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ರಾಗರಾಜ, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಎಂದೆಲ್ಲ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ರಿಷಭ ಪಂಚಮಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುವಂತೆ ನಿಯಮ ಮಾಡಿದ ಲಕ್ಷ್ಯಜ್ಞರ ಪೈಕಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ಮುಖ್ಯರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನದ ಮಾತೃಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಲಿಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ತಾರಷಡ್ಜವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದು) ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಪುರಂದರದಾಸರು ಸ್ವರಾಲಿ, ವರಸೆ, ಜಂಟಿ (ವರಸೆ), ತಾಳಾಲಂಕಾರ ಇವುಗಳನ್ನೂ ಗೀತೆಗಳನ್ನೂ ಬಾಲ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೆಂದು ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಮಾಯಾ) ಮಾಲವಗೌಡವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಲು ಪ್ರಯೋಗಾನುಕೂಲವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವರಗಳು ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪ-ಅತ್ಯಂತ ದೂರ ಎಂಬ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಸ-ಶುದ್ಧರಿಷಭ (ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪ)—ಅಂತರಗಾಂಧಾರ (ಶುದ್ಧ ರಿಷಭಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದೂರ—ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮ (ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪ); ಪಂಚಮ—ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಧೈವತ—ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದೂದಲ್ಲಿ ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ—ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವಾಗಿರುವ (ತಾರ) ಷಡ್ಜ ; ಇಂತಹ ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈದೃಶ್ಯಗಳ ಮುನ್ನಡೆಯಿಂದಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮಾತೃಕಾಪ್ರಾಯವಾದ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕಗಳು ('ಸ್ಕೇಲ್'): ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ (ಮಾಯಾ)ಮಾಲವ ಗೌಡ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೇ ಇರುವ ಕನಕಾಂಗಿ.

ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸಿಯು ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಗೆ (ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಭೂತವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಷಡ್ಜ)ಸ್ವರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಶಾರೀರವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಾದ (ಎಂದರೆ ವಿಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸದ) ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಷಡ್ಜ-ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮ-ತಾರಸ್ಥಾಯಿಷಡ್ಜ ಇವುಗಳನ್ನು ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರಿಸಿ ಹಾಡಿ,ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇಳಿಸಿ, ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅದರ ಕೆಳಗಿನ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ (ಇದರಿಂದ ಶಾರೀರವನ್ನು ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.) ನಂತರ ಪುನಃ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಸ್ವರಾಳಿಯ ಅಭ್ಯಾಸವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತ ಆರೋಹಣ-ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಇವುಗಳ ವೇಗವನ್ನು ನಿಯತವಾದ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಏರಿಸುತ್ತ ಏರಿಸುತ್ತ ನಂತರ ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡ(ನುಡಿಸ)ಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಇದನ್ನು ಆದಿತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ (ಹಿಂದಿನಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, ಆದರೆ ಈಗ) ಮೂರು (ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣ ವೇಗವುಳ್ಳ) ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು

ಸ್ವರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೃದ್ಗತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲೆಂದು ಇದೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ (ಉದಾ. ಸರಿಗಮ, ಸರಿಗ, ಸನಿಧಪ, ಸನಿಧ) ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಕ್ರಮ-ಅಕ್ರಮ ಮಾದರಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಂತಹ ಏಳು 'ವರಸೆ' ಗಳಿವೆ. ನಂತರ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಇಂತಹದೇ ಕೆಲವು 'ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಾಯಿ' ವರಸೆಗಳನ್ನೂ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಸ್ವರಗಳಿರುವ 'ತಗ್ಗುಸ್ಥಾಯಿ' ವರಸೆಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೆರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲೂ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ 'ಜಂಟಿ' ವರಸೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ಎರಡೆರಡುಸಲ, ಎಂದರೆ ಜಂಟಿಯಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಾಲಿಯಂತೆಯೇ ಜಂಟಿಸ್ವರ, ಆದರೆ ಎರಡೆರಡು ಸಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಏಳು ವರಸೆಗಳುಂಟು. ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಗುಂಫನಗೊಳಿಸಿ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂರುಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ಮೂರು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತವೆ : ೧. ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತು ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ತರತಮ (ಅಥವಾ ನೀಚ-ಉಚ್ಚ) ಭಾವಗಳು ಮಂದಟ್ಟಾಗುವುದು. ೨. ತಾಳವನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸರಳೆವರಸೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ದಟ್ಟವಾಗಿ ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದು. ೩. ಸ್ಫುರಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಾಹತ(=ಪ್ರತ್ಯಾಘಾತ)ವೆಂಬ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಿಚಯವು ಕಂಠದಲ್ಲೂ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಆಗುವುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳದ ಬದಲು ಅಥವಾ ನಂತರ ಶಂಕರಾಭರಣ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೂ ಸರಳೆವರಸೆ ಮತ್ತು ಜಂಟಿ ವರಸೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವುದು ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿಯಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡೂ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಪರಿಚಯವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಕ್ರಮವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಗೀತಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಸುವುದೇ ಇಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ಒಂದೇ ತಾಳದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಾಗದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವು ಜರುಗಿದೆ. ನಂತರದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ತಾಳಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗುವುದು. ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಈ ಏಳು ತಾಳಗಳನ್ನು ಅದೇ ಮಾಯಾ ಮಾಳವ ಗೌಳರಾಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದೆಂದರೆ ಇದುವರೆಗೆ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸರಳಗುಂಫನಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದುದು ಇವುಗಳನ್ನು ಸರಳಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನಾಗಿ (phrasing, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ) ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರೆಡೆಗೆ ಹರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಒಂದು ಮೂಲ ಧಾತುಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಯಾ ತಾಳದ ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಂಗವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವಂತೆ ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮಧ್ಯಷಡ್ಜದಿಂದ ತಾರಷಡ್ಜವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವವರೆಗೆ

ಆರೋಹಣಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ತಾರಷಡ್ಜದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವವರೆಗೂ ಐದೈದು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ಎರಡು ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಕಾಲವೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಇದರ ಶಿಕ್ಷಣವು ದ್ವಿತೀಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ತೃತೀಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಎರಡು ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಏಳು ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಐದೈದು ಲಘುಜಾತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬರುವ ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಭೇದಗಳಿಗೂ ಧಾತುಪಙ್ಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಮೂರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆರು, ಎಂಟು, ಹತ್ತು, ಹನ್ನೆರಡು ಮತ್ತು ಹದಿಮೂರು ಎಣಿಕೆಗಳಿರುವ ಲಘುಜಾತಿಗಳಲ್ಲೂ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವರ್ಣಾಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಸ್ವರಗುಂಫನದ ಮಾದರಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಯ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಂಟಿ ವರಸೆಗಳ ಕಲಿಕೆ. ದಾಟುಸ್ವರಗಳ ಪರಿಚಯದ ಪ್ರಾರಂಭವು ಜಂಟಿವರಸೆಗಳ ಪೈಕಿ ಕೊನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ.

ಮುಂದಿನ ಹಂತವು ಗೀತೆಗಳದು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಹಿಂದಿನವರು ಅಥವಾ ಬೇರೆಯವರು ರಚಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಎರಡನೆಯದು ಆಶುಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುವ ಸೃಷ್ಟಿ. ಕಲ್ಪಿತ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಥಮ ಪರಿಚಯವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಆಗುವುದು ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ. ಇವು ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಿದ್ಯಾಸಂಪಾದನೆಯು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಲೆಂದು ಲಂಬೋದರನೂ ಲಕುಮಿಕರನೂ ಆದ ಗಣನಾಥನಿಗೆ ಮೊದಲನೆಯದು ; ಆಮೇಲೆ ಅವನ ತಂದೆ ಶಿವನಿಗೆ—ವಿರೂಪಾಕ್ಷನಿಗೆ. 'ಲಂಬೋದರ ಲಕುಮಿಕರ'ಕ್ಕೆ ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತವೆಂದು ಹೆಸರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪಿಳ್ಳೆ—'ಪಿಳ್ಳಾರಿ'. ಇನ್ನೂ ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪಿಳ್ಳಾರಿ ದೇವರಾದ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸ್ತುತಿ. ಮುಂದಿನ 'ಕುಂದಗೌರ', 'ಪದಮನಾಭ', 'ಕೆರೆಯ ನೀರನು', 'ಆನಲೇಕರ'—ಈ ಗೀತೆಗಳು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತಕ್ಕೆ ಅನುಬಂಧಗಳು. 'ಪದುಮನಾಭ' ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಪುರಂದರ ದಾಸರು. ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿಶೇಷ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಮಲಹರಿ (ಮಲ್ಹಾರೀ?). ಈವರೆಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಡದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯರಾಗ; ತನ್ನ ಜನಕರಾಗದಿಂದ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ನಿಷಾದವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ರಾಗವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ; ಕ್ರಮವು ಜ್ಞಾತದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತದೆಡೆಗೆ. ತಾಳವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸರಲ ; ಎರಡೇ ಘಾತಗಳು, ಒಂದು ಹುಸಿ ಇರುವಂತಹದು. ಪ್ರಬಂಧವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳರೀತಿಯದು. ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರ,

ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಕ್ಕೆ ದೀರ್ಘಸ್ವರ, ಅಥವಾ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸ್ವರಗಳು. ಹಾಡಲೂ ನುಡಿಸಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ. ಒಂದು ರಾಗವು ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ಹಾಡಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಮತ್ತು ಒಂದು ರಾಗದ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಕೊನೆಯನ್ನೂ ಮುಂದಿನದರ ಮೊದಲನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಸೇರಿಸಿದರೆ ರಾಗಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯು ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಸುಂದರ ನಿರೂಪಣೆ. ಈ ಮಾತು ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಅನುಬಂಧ ಗೀತೆಗಳಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ-ತಾಳ- ಮಾತು ಈ ಮೂರರ ಸಂಸಕ್ತಿಯು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

(ಮಾಯಾ)ಮಾಲವಗೌಡವು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಸೇತುಬಂಧನವನ್ನು ಮಾಡಿತೋ ಅಂತೆಯೇ ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತವೂ ಅದರ ಅನುಬಂಧಗಳೂ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ವಿನ್ಯಾಸಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ ಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸಾರಿದವು. ಈ ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿನ ರಚನೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮೇಲಾಪಕ, ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಆಭೋಗ ಎಂಬ ಧಾತುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಬೇರೆಡೆ ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಬಂಧಗಳ ಪಾಠವಾದ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಬೇರೆಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ. ಮೋಹನ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಆರಭಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಶ್ರೀ, ಗೌಳ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಂಚಾರಿಗೀತಗಳನ್ನೂ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗೀತಗಳನ್ನೂ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಮಲಹರಿಯಂತೆಯೇ ಆಯಾ ರಾಗದ ಆರೋಹಣಾವರೋಹಣಗಳೂ ಸರಳವಾದ ರಾಗ ಸಂಚಾರಗಳೂ, ಆಯಾ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಗಮಕಗಳೂ ಆದಿ, ರೂಪಕ, ತ್ರಿಪುಟ, ಏಕ ಮುಂತಾದ ತಾಳಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟ ಮಾತುಸಹಿತ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತವೆ. ಈ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳು ಮಂದ್ರ ಮತ್ತು ತಾರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಗಮಕಸಹಿತವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ದ್ವಾದಶಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಚಾರಿ ಗೀತವೆಂದರೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರಗಳು ಸಂಸಕ್ತಿಗೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಹಾಡು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಜೀವಸ್ವರ(=ಅಂಶಸ್ವರ)ದ ಪ್ರಯೋಗವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣಗೀತವೆಂದರೆ ಅದರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು.

ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಸ್ವರಜತಿಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಗೀತೆಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಬೇರೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವರಜತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವು ನಿಯತ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಖಂಡವು ಪಲ್ಲವಿ, ಎರಡನೆಯ ಖಂಡವು (ಇದ್ದರೆ) ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಖಂಡಗಳು ಚರಣಗಳು ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ನಂತರವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ

ಪಲ್ಲವಿಯ ಅಥವಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಜತಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವರಗಳ (ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳ) ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು, ಮುಂತಾದ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುಂಫನಗೊಂಡು ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಏರ್ಪಡುವುದು. ಜತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಹಾಡಿಗೆ ಸ್ವರಜತಿಯೆಂದೂ ತದಿಗಿಣಕಿಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಜತಿಸ್ವರವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ನೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಜತಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸಂಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಕ್ತತೆಗಳಿಂದ ರಾಗಭಾವ ಮತ್ತು ಛಂದೋಭಾವಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವುದು ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ. ಮುಂದೆ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರ ಎಂಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಹಂತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವು ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವರಸಮೂಹಗಳನ್ನು ರಾಗವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಬೋಧಕವಾಗಿ, ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಕಸ್ವರಕ್ಕೂ ತಾಳದ ಎಡುಪುಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೆ. ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರರಚನೆಯು ಸುಲಭವೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಹಂತವು ವರ್ಣ. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟ. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನು ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರವು ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ರಾಗಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಉಪಪಲ್ಲವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳು ಅಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಷರಗಳು ದೂರ ದೂರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಅಕ್ಷರಕ್ಕೂ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ವರಗಳು ಅಳವಟ್ಟು ಗೇಯತೆಯು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಲಯವು ವಿಲಂಬವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವರಗಳು ವಿಲಂಬವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಗಮಕಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಚಯವು ಆಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣದಿಂದಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಒಂದು ವರ್ಣವನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಬಾರಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಧಾತುವು ರಾಗದ ಮುಖ್ಯಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಘಟಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ ಮತ್ತು ತೃತೀಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ತ್ರಿಶ್ರ, ಖಂಡ ಮುಂತಾದ ನಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪದೇಪದೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ತಾಳದ ಮೇಲಿನ ಸ್ವಾಮ್ಯವು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಾಗಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದದೇ ಗಮಕಗಳು ನುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಇದು ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೆ

ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧತೆ. ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿಟ್ಟಸ್ವರವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಣ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ. ತಾಳನಿಬದ್ಧವಾಗಿ, ಆಯಾ ರಾಗದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ ಅದು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ವರ್ಣದ ಚರಣ ಭಾಗವನ್ನು ಸ್ವರಜತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯೆಂದು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಚರಣಗಳೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇವುಗಳಿಂದ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು ಮತ್ತು ಅಂಶಸ್ವರದ ವಿವಿಧ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನೂ, ಸ್ವರಗಳ ವಿವಿಧ ದೈರ್ಘ್ಯಗಳ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿತಾಳ, ಅಟ್ಟತಾಳ, ಝುಂಪೆತಾಳ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಸಂಗೀತಾರ್ಜನೆಗೆ ಸುಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಈಗ ಕೃತಿಗಳ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ, ಸರಸ್ವತಿ, ಗುರು—ಇವರುಗಳ ಸ್ತುತಿರೂಪದ ಮಧ್ಯಲಯದ ವಿವಿಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗ, ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ವಿಲಂಬಲಯದ ಕೃತಿಗಳ ಶಿಕ್ಷಣವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಿಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೋ, ಅಷ್ಟಷ್ಟೂ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸಮ್ಯಗ್ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ಸಂಗೀತಕೌಶಲವೂ ಜ್ಞಾನವೂ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಎಂಬ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಪದ, ಜಾವಳಿ, ದರು, ತರಂಗ, ತಿಲ್ಲಾನ, ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ ; ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪಾಠವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೊನೆಯದು. ಇದರ ಹಿಂದೆ ತಾನದ ಪಾಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರೌಢ ಹಂತದ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮದ, ಎಂದರೆ ಆಶುಸೃಷ್ಟಿಯ, ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರ, ತಾನ, ಮತ್ತು ನೆರವಲ್—ಇವುಗಳ ಶಿಕ್ಷಣವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಹಾಡಿನಲ್ಲಾದರೆ ಅದನ್ನು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದೂ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯೆಂದೂ ಇದು ಎರಡು ವಿಧ. ರಾಗವೆಂದರೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳದ್ದು; ಶ್ರೋತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನೇರಿಸುವುದು (ರಂಗು ಹಚ್ಚುವುದು), ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಟಸ್ಥಭಾವದಿಂದ ಎಬ್ಬಿಸಿ ಉಪತಾಪನಗೊಳಿಸುವುದು. ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಈ ಗುಣವು ಬರುವುದು ಅನುರಣನ, ಸ್ನಿಗ್ಧತೆ, ದೂರಶ್ರಾವ್ಯತೆ, ನುಣುಪು ಮುಂತಾದ ಸ್ವನಿಷ್ಠ ಗುಣಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾದ, ರಾಗವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬೋಧಕವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಂಟು

ಮಾಡುವ ಗಮಕದಿಂದ. ಗಮಕವೆಂದರೆ ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸುಖಾವಹವಾದ ಸ್ವರಕಂಪನ, ಎಂದರೆ ಸ್ವರವು ಸ್ವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಕದಲುವುದು. ರಾಗವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ನಿಯತವಾದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ನುಡಿಸುವುದು. ಅವರ್ಣನೀಯವಾದ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಭೌತಿಕವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಸ್ವರವು ಚಲಿಸುವ ಪ್ರಾರಂಭ, ಅಂತ್ಯ, ನಡುವಣ ಅಂತ್ಯಸ್ಥಾನಗಳು, ಬಹುತ್ವ, ಅಲ್ಪತ್ವ, ತಾರ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ಅವಧಿ, ಷಾಡವತ್ವಕ್ಕೂ ಔಡುವತ್ವಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾದ ಸ್ವರಗಳು ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ದಶಪ್ರಾಣಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಬಹುಳವಾದ, ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸಂಚಾರವುಳ್ಳ ಅಂಶ ಸ್ವರದ (=ಜೀವಸ್ವರ) ಮೂಲಕವೂ ಇದರ ಹಿತಾಹಿತಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಾದಿ, ಸಂವಾದಿ ಅನುವಾದಿ ಮತ್ತು ವಿವಾದಿ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಂದಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ.

ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರವೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಹಾಡಿನ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಯ) ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಗೇಯರಸದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅದರ ಹಿಂದಿನ, (ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಮುಂದಿನ) ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ, ಆಯಾ ರಾಗದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸರಿಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತ ವಿವಿಧ ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಗುಂಫನಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕೋಪುಮಾಡುವುದು. ತಾನವೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಸತಾಳ-ಅತಾಳಗಳಿಗೆ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿ, ವಿವಿಧ ವೇಗ, ಲಯ, ನಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ರಾಗದ ಸ್ವರಗುಂಫನಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಅಥವಾ ನುಡಿಸುವುದು. ನೆರವಲ್ ಅಥವಾ ನಿರವಲ್ ಎಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಹಾಡಿನ ರಸಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಅಕ್ಷರಪಲ್ಲಟನಮಾಡದೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸಂಚಾರಗಳ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೋಪಾನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ರಸಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು.

ಇಂದಿನ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ತಾವು ಈ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಥವಾ ಅನುಕರಿಸಿ ಕೇಳ್ಮೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಾದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಲ್ಲದ ಸರಾಸರಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಳ್ಮೆಯು ಸಂಗೀತದ ಕಲಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ನಿಜ ; ಆದರೆ ಇಂತಹ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವೂ ಸರಳವೂ ಆದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸೋಪಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ ಅದರ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಆಯಾ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೆ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವೂ ಉತ್ಸಾಹವೂ ಪ್ರಯತ್ನಶೀಲತೆಯೂ ಬೆಳೆದು ಶೀಘ್ರಫಲಗಳನ್ನು ನೀಡುವು

ದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಾನೇ ಮಾಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನನ್ನ/ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನವರು ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ. ಪಲ್ಲವ ಪ್ರಭು ಮೊದಲನೆಯ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮನು 'ಶಿಷ್ಯಹಿತಾರ್ಥ'ಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನತಮವಾದ ಏಳು ರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನೆಗಳನ್ನು ಕುಡಿಮಿಯಾಮಲೈ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವಂತೆ ಕೆತ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತಂಗ, ನಾನ್ಯದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಮುಂತಾದ ಆಚಾರ್ಯರು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳು, ಜಾತಿಗಳು, ಕಂಬಲಗಳು, ಕಪಾಲಗಳು, ರಾಗಾಲಾಪದ ಕರಣ, ವರ್ತನೀ ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾನ್ಯದೇವನೂ ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸೋಮನಾಥನು ಗಮಕಸಂಜ್ಞಾಸಮೇತವಾಗಿರುವ ಸ್ವರಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಲಜೇಂದ್ರನೂ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಆಲಾಪ, ಠಾಯ, ಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ನೂರಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನವರೆಗೂ ಸಂಗೀತ ಗುರುಗಳು ಶಿಷ್ಯಹಿತಾರ್ಥವಾಗಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ತಾನಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳಾದ ತಾನಕಟಕಗಳನ್ನೂ ರಾಗಸಂಚಾರಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರು ಇವರುಗಳ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಉಪಾಯಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದರೆ ಶಿಕ್ಷಣವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಶೀಘ್ರ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೌಢ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಇನ್ನೂ ಬಹಳವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದೆ.

ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರ

ಕ್ರಿ. ಶ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಪಾದದ ವೇಳೆಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಯು ನಡೆಯಿತು. ಇದೆಂದರೆ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಸ್ತಮಾನವಾಗತೊಡಗಿ ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದು. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗಾಳಿ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿಗಳಾದ ಮೈಸೂರು, ಬರೋಡ, ತಂಜಾವೂರು ಮುಂತಾದ ರಾಜ್ಯಗಳ ದೊರೆಗಳು ಮುಂಗಡಿದ್ದರು; ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಬ್ಯಾಂಡ್‌ಗಳನ್ನು ಅವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು-ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ತೆರೆದು ಅರ್ಹರಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಸಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠರೂ ಆಗಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಂದ ಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಈ ದೊರೆಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ಸಂಪರ್ಕವೂ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಭಾರತದಲ್ಲೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಸಂಗೀತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಚಂದ್ರಶಾಲೆತೊಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿಯಿಂದ ನಡೆಯಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಣಿ ಬಾಲಿಕೆಯರ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಪಠ್ಯವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು : ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ, ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಅತಿರಥ ಮಹಾರಥರು ಅಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಘಟನೆಗಳು ನಂತರ ನಡೆದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹರಿಕಾರರು.

ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಅಸ್ತವಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಕತ್ತದ ಸಂಗೀತ ರಿಸರ್ಚ್ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಭೋಪಾಲದ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಾನ್‌ಸಂಗೀತ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಸ್ತುತ್ಯಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇವು ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಅಸ್ತಮಾನದ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಿಣುಕು ಹುಳುಗಳಂತಾಗಿವೆ. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ಯಾಗುರುಗಳೂ ಗುರುಕುಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಖಾಸಗಿ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ಕಾರೀ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕುಶಲಕಲೆಯ (ಕ್ರ್ಯಾಫ್ಟ್)ಸ್ಥಾನ ! ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯನು ಒಬ್ಬ ಕ್ರ್ಯಾಫ್ಟ್‌ಮನ್ ! ಹೇಗಿದೆ ಸರ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣನೀತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣತಜ್ಞರ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಜಾರಿಮಾಡುವ 'ಶಿಕ್ಷಣ' ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಟ್ಟ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಒಳನೋಟ ! ಇಂದು ಅನೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಇಲಾಖೆಯು ಇದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಬೋಧನ, ಸಂಶೋಧನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳಿವೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ—ಅಥವಾ ದುರ್ದೈವವೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುಕುಲದ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಯತ್ನವಿರಲಿ, ಚಿಂತನೆಯು ಸಹ ಒಂದರಲ್ಲೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೆಂದರೆ ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಮರಳಿಬಾರದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿದಿದೆ. ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯು ಸುಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ?

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಭೂತ

ಪೂರ್ವವಾಗಿ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವೆಂಬ ಅಭಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಒಡಿಸ್ಸಿ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯದೊಂದು ಉದಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಾದ್ಯಮೇಳ (ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರ) ಸಂಗೀತ, ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ, ಜಾನಪದಸಂಗೀತ, ಸಾಮೂಹಿಕಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಧಾರ್ಮಿಕಸಂಗೀತ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಳು, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, ಜಾಜ್ಸ್ ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಇವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂದು ಸಂಗೀತದ ಅತಿಯೇ ಇದೆ; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಫೋಟಿಸಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಬೆಳೆಯುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆ ; ಆರೋಗ್ಯಕರ ಮತ್ತು ಫಲಪ್ರದ—ಸರಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ ವಿಧಿಬದ್ಧವಾಗಿ, ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿ, ಇದ್ದರೆ. ಕಲಿತ ಅಥವಾ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕೌಶಲಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಬೋಧನೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕೌಶಲದ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಥವಾ ಸುಸಂಘಟಿತವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದೇವೆಂಬುದು ಶೋಚನೀಯ ಸತ್ಯ. ಹಾಗೆಂದು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ರಸಾತ್ಮಕ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ—ಕರ್ತವ್ಯಗಳೂ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಇವೆಯೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಭಾವೈಕ್ಯಸಾಧನೆಗೆ ಇರುವ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾದುದೆಂಬುದರ ಅರಿವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವರ್ಷಗಳು ಸಂದಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಖಾಸಗಿ ಗುರುಗಳು ಇಂದು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ—ಒಂದು ಖಾಸಗಿ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ. ಸಾವಿರಾರು ಖಾಸಗಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬೋಧನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪದವಿಪೂರ್ವ, ಸ್ನಾತಕ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ, ಡಾಕ್ಟೊರಲ್ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೆಲವದರ ಸಂಗೀತ ಇಲಾಖೆಗಳು ರಜತೋತ್ಸವ, ಸುವರ್ಣೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ನಾವಿನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಅದರ ಆಕಾರ, ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ತತ್ತ್ವ, ದರ್ಶನಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಧಾರಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿಯೆ ಇಲ್ಲ ; ಅದರ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಪ್ರಸ್ತುತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅಳೆಯುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಉಪಾಯಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿದೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಇತ್ತೀಚಿನ ಇತಿಹಾಸ, ಆವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು

ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ೧೯೭೪ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಗಾಯನ ಸಮಾಜದ ಆರನೆಯ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದೆ. ಬಹುಶಃ ಕಾಲವು ಪಕ್ವವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ನನ್ನ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಬಲವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಉಂಟಾಗಲು ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ—ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಾಧಾನ್ಯದ ಮನೋಭಾವದವರು; ಸಂಗೀತದ ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆ ಅಥವಾ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಾತಾವರಣವಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಆಡಳಿತ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾದ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ದರ್ಶನವಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಸಂಗೀತವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಕ್ಕೆ ಅಲಂಕರಣ ಸಾಧನವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಈಗ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಧಾರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕರವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯುವರಕ್ತದ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಿದೆ; ಅಂತಹವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಹತೆ ಮತ್ತು ಸಮೀಚೀನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿವೆ ; ಅಂತಹ ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧವಿದ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವುದು ಶುಭಸೂಚಕವಾಗಿದೆ.

ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರ

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಬೋಧನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ :

ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ವಿವಿಧವಾದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಕ್ರಮವನ್ನೋ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನೋ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸುವುದು; ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಅಥವಾ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳ ಸರಣಿ; ಅದು ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅನುಸರಿಸುವ ರೀತಿ ಅಥವಾ ನಿಯಮ ; ಸೋಪಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಏರ್ಪಾಡು; ನಿಯತವೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಆದ ಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಮಾಡುವುದು; ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಅಥವಾ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ.

ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರವು (methodology) ವಿಧಾನದ ವಿಜ್ಞಾನ, ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತು. ಅದು ವಿಧಾನಗಳ ಸಂಹಿತೆ, ಪದ್ಧತಿ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಥವಾ ಪರಾಮರ್ಶೆಯೂ ಹೌದು. ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಸಂಸಕ್ತವಾಗಿವೆ. ವಿಧಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಥವಾ ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಇರುವುದು. ಬೋಧನವಿಧಾನದ ತತ್ತ್ವಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಬೋಧನದ ಸ್ವಭಾವ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಧಗಳ

ವಿವೇಚನೆ, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿರುವಿಕೆ, ವಿಧಿಸಲಾಗಿರುವ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧನವೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂದು ತೋರಿಸುವುದು, ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಕಲಿಸುವುದು, ಒಂದು ವಿಷಯ, ಕೆಲಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಇದು ಹಿಂದೆ ಬೋಧನದ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಕಾರ ಬೋಧನವು ಬೋಧಕ ಮತ್ತು ಬೋಧ್ಯ-ವಿಷಯಗಳ ನಡುವಣ ಒಂದು ದ್ವಿಧ್ರುವವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಬೋಧಕನು ದಾನಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗಿ, ನಿರ್ವ್ಯಾಪಾರನಾಗಿ ಅಥವಾ ನಿಷ್ಪ್ರಯತ್ನನಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು. ಆದರೆ ಇಂದು ಬೋಧನವು ಬೋಧಕ, ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ತ್ರಿಕೋಣಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಲಾಗಿದೆ. ಬೋಧನವೆಂದರೆ ಅದು ಈ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳ ಸಂಹಿತೆಯೆಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ : ೧. ಜ್ಞಾನ, ಅರಿವು ಮತ್ತು ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ೨. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಸ್ವಂತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಕಲಿಯುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವ ರೀತಿ. ೩. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತರಪೇತು ಮಾಡಿ ಅವರ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೂ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿಯೂ ಒಂದಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಬೋಧನೆಯು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಿಸುವುದೂ ಹೌದು, ಕಲಿಯುವುದೂ ಹೌದು, ಇವೆರಡನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಕಲಿತಲ್ಲದೆ ಕಲಿಸಿದ್ದು ಪೂರ್ಣವಾಗದು.

ಈ ಲೇಖನವು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಸ್ವತಃಸಿದ್ಧ ಆಧಾರಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಉದ್ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ : ಆಯಾ ಬೋಧನ ವಿಧಾನವು ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದು, ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥ ಅಥವಾ ಎಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟದೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವರು, ಸಮರ್ಥರು ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟವರು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಅದನ್ನು ಕಲಿಸಿ ಕಲಿಯುವವರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರೌಢವಾಗಿದೆ, ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಅಳೆಯಬಹುದು.

ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ

ಸಂಗೀತದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ (=ಸಂಸ್ಥಾತ್ಮಕ) ಶಿಕ್ಷಣ ಎಂದರೇನು ? ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ, ಎಂದರೆ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದೆ ? ಸಂಗೀತ ಬೋಧನವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಥಿಕಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂದೆ ? ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಲು ಎಲ್ಲ ಅನುಕೂಲಗಳೂ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೂ ಇರುವ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವುದು

ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವಿದ್ಯೆಯ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಸಂಘಟನೆಯಿರಬೇಕು ; ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ತಜ್ಞತೆ ಮತ್ತು ಕೌಶಲಗಳಿರಬೇಕು. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವ್ಯೂಹದ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತದ ಅನುಕೂಲ ಮತ್ತು ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿರಬೇಕು. ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಶುದ್ಧವಿದ್ಯಾದೃಷ್ಟಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳು, ಕಾಲನಿಯತವಾದ ಗುರಿಗಳು, ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿ, ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಗಮನ, ವಿವಿಧಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಫಲಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಏಕವಾಕ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಒಮ್ಮುಖವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಧ್ಯೇಯ, ವಿವಿಧ ಪದರಗಳನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಅಂಗಭೂತ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಶೃಂಗಪ್ರಾಯವಾದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ತಲುಪಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸೋಪಾನ ರಚನಾಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಷ್ಟಿವಿದ್ಯೆ ಅಥವಾ ಸಮಷ್ಟಿವಿದ್ಯೆ ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಇರಬೇಕು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಇಂತಹ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಸಂಗೀತದ ಸಮೂಹಶಿಕ್ಷಣ (ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ), ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ (ವೃತ್ತಿವಂತ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ)ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಸಮೂಹಶಿಕ್ಷಣವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸವಿಯಬಹುದು. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಸವಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತ ಸೆಮಿನಾರನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ನಾನು ನಡೆಸಿದ್ದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಈ ನಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಮತ್ತು ಏಕೈಕ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅದರ ರಸ-ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತಿತರ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿ ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳ ವಿವಿಧ ತರಗತಿಗಳ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಒಬ್ಬರೋ ಹಲವರೋ ಸಂಗೀತ ಗಾರರು ಬೋಧಕರಾಗಿರುವ, ಖಾಸಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಮುದಾಯದ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಅಥವಾ ಒಳಪಡದಿರುವ ಖಾಸಗಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅಥವಾ ಸರ್ಕಾರೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಅವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಸರ್ಕಾರ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಅಥವಾ ಅದರ ಅಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನೀಡುವ ಡಿಪ್ಲೊಮ ಅಥವಾ ಪದವಿಗಳಿಗೆಂದು

ತಯಾರು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಶೇಷ, ಪ್ರೌಢ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿವಂತ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತಬೋಧನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಭಾರತ ದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೋಧನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಸಾಮ ಯಿಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಆಲೋಚನೆಗಳೊಡನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಸಾಲು ಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಮೂಹ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಣ

ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶಗಳು, ಧ್ಯೇಯಗಳು, ನಡಾವಳಿಗಳು, ಸಾಧನೋ ಪಾಯಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮುನ್ನ ಸಮೂಹಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ಇವೆರಡರ ಗುಣದೋಷಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತವೆ ; ಇದರಿಂದ ಎರಡ ರಲ್ಲೂ ಇರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದರ ಸೂಚನೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಮೂಹ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಗುಣಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮೂಹ ಶಿಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹವೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಸಾಧಾರಣ ಕಲಿಕೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ; ಕಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕಲಿಯುವುದು— ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರಿಯಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ; ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ನಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬರಿಂದೊಬ್ಬರು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮೂಹಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಶ್ರಮಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಉಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಲಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಇಂಬುಕೊಡುವ ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಸಮೂಹ ಶಿಕ್ಷಣವು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸಂಘಪ್ರೇಮವೆಂಬ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹುಟ್ಟುಗುಣವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಸಾಧಾರಣ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ದಿಟ್ಟತನವಿಲ್ಲದಿರುವವ ರಿಗೆ—ಬರ್ಹಿರ್ಮುಖಿರಾಗಲು ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಬೋಧನವು ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡು ಗುಣಗಳೂ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಂದೇ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರಲ್ಲಿ—ಹರಡುವಂತಹವು. ಇಂತಹ ಉತ್ಸಾಹವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಚೋದನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚೋದನೆಯು ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಿಕೆಗೆ, ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸವಿಯಿರುವ ಕಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಗುಂಪಿಗೆ ಒಂದು ಸಲಹೆ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ

ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತದಂತಹ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನೂ ಕಲಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಇದು ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಸಮೂಹಶಿಕ್ಷಣವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಮತ್ತು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸ್ಪರ್ಧಾಮನೋಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

ತರಗತಿಯ (ಎಂದರೆ ಸಮೂಹದ) ಬೋಧನದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಸರಾಸರಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಬೋಧನವು ಅವನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಸರಾಸರಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣಮಿಥ್ಯೆ, ಕಟ್ಟುಕಥೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಅಗತ್ಯಗಳು, ಅಭಿರುಚಿಗಳು, ಕೌಶಲಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆಂದೂ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸಂಭಾವ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ತರಗತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ, ದೈಹಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೂಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನರಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಗ್ರಹಣಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮನೋಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಬೇರೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ತರಗತಿಯು ಬೋಧನಕ್ಕೆ ಏಕೈಕವಾದ ಘಟಕವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿನ ದುರ್ಬಲತಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಗಮನ, ಅವಧಾನ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಸಮೂಹದ ಎರಡೂ ಕೊನೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಎಂದರೆ ಅತಿದುರ್ಬಲ ಮತ್ತು ಅತಿಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನಿರಾಸಕ್ತಿಯನ್ನೇ ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಬೋಧಕನು ಇವರ ನಡುವೆ ಮಿಥ್ಯಾಭೂತನಾಗಿರುವ ಸರಾಸರಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಬೋಧನಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ತೆರನಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ವಿದ್ಯಾಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹೊಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಿಗೂ ತಮಗೂ ವಿಫಲರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗಮನ, ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಅವಧಾನಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಯೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ದೋಷವೆಂದರೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ನಡುವೆ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಒಮ್ಮನವೂ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಿಕೆಯ ಗುಣವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವರಹಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ದೀರ್ಘಕಾಲೀನವೂ ಆದ ಕಲಿಕೆಗೆ ಮಾರಕ. ಇನ್ನೊಂದು ಹಾನಿಕರ ದೋಷವೆಂದರೆ—ಇದು

ಸಂಗೀತದ ಕಲಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಕ್ತವಾದುದು—ಯಾವುದೇ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಬೇರೆಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ, ಮತಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧಿಗಳ ಬೆಲೆಯನ್ನು ತೆರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯೆಂದರೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉತ್ತೇಜನ, ಪುರಸ್ಕಾರ, ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳು ಸಮೂಹಬೋಧನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು ದುರ್ಲಭ ; ಆದುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದು ವೇದಶಿಕ್ಷಣದಷ್ಟು ಪುರಾತನ ; ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠಗುಣಗಳಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು : ಗುರುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯಿರುವ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾತಲ್ಲೀನತೆಯಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ, ಅಧಿಕಾರಗಳಿದ್ದವು. ಶಿಷ್ಯ ನನ್ನು ಗುರುವಿನ ಕುಟುಂಬವು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಶಿಷ್ಯನು ತನ್ನನ್ನು ಗುರುವಿನ ಶೈಲಿ, ಬೋಧನವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಕೌಶಲಗಳನ್ನೋ ಜೀವಿಕೆಯನ್ನೋ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗವಾಗದೆ ಸಮಗ್ರಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶಿಷ್ಯನು ಗುರು ವಿನ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು, ಮನೋಭಾವ ಗಳು ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಸಂಗೀತಮಯವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಕಲಿಕೆಯು ಗುರುವಿನ ನೇರಪಾಠದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಆಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುರುವು ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವಾಗ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ, ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಥವಾ ಗುರುಗಳ ಶೈಲಿಯೊಡನೆ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಡನೆ ತನ್ನ ಗುರುವಿನದು ಅಥವಾ ತನ್ನದು ಸಂಕರವಾಗುವುದರಿಂದ ಅವನ ಗುರುವೆ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ನಡುವೆ ವಿದ್ಯಾಶುಲ್ಕವು ಪ್ರಮುಖ ವಿಷಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಯನು ಪೂರ್ತಿ ಪಕ್ವವಾಗುವವರೆಗೆ, ಕಚೇರಿಯ ವೇದಿಕೆಯೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಚೇರಿಯ ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಿನ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತು ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಾಗ ಕಚೇರಿಯ ಅನುಭವ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ ಮುಂತಾದವು ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಶಿಷ್ಯರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಚುರುಕುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳು, ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಿಯುವ ವೇಗಗಳು—ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ತಾರತಮ್ಯಗಳಿಗೂ ಎಡೆಯಿತ್ತು. ಶಿಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣದೋಷಗಳಿಗೆ

ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗುರುವು ತನ್ನ ಗಮನ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಕಾಲ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಶಿಷ್ಯನ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತರಪೇತು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದುದರಿಂದ ಗುರುವಿನ ಸ್ವಂತ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯನಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಎಂದರೆ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಥಿಕಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶೈಲಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಒಂದೇ ಎರಕಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಆತ್ಮೀಯತೆ, ಮಗ್ನತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಮರ್ಪಣಭಾವಗಳೂ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನವೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಗಾಢವಾದ ನಿಷ್ಠೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಥ್ಯಾಭೂತನಾದ ಸರಾಸರಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬೋಧನವಿಧಾನ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ 'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ'ವೆಂಬ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದೆ. ಇದು ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟ್ ವಿಧಾನ, ಡಾಲ್ಟನ್ ವಿಧಾನ, ಹ್ಯೂರಿಸ್ಟಿಕ್ ವಿಧಾನ ಎಂಬ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗುಣದೋಷಗಳಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ತತ್ತ್ವವೇನೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೇಂದ್ರವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ಗುರುವಲ್ಲ ; ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತನ್ನದೇ ವೇಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನೀಯುತ್ತ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಲವಾರು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಬಗೆಹರಿಸಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರುನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಹಾಳತವಲ್ಲದ್ದು. ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಕೌಶಲ, ತಾಳ್ಮೆ, ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕವೇಳೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ದಡ್ಡನೆಂದು ತೋರುವುದರ ಭಯ, ಶಂಕೆಗಳಿಂದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನನ್ನು ಬಳಿಸಾರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದೆಯೇ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿಯುವ ಅಥವಾ ಆರಂಭಶಕ್ತಿಹೀನರಾಗಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದನ್ನು ಮುಂದೂಡಲೆಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಯಶಸ್ಸು ಅದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಬಳಸುವ ಉಪಕರಣ, ಸಾಮಾನು ಸರಂಜಾಮುಗಳು ಎಷ್ಟು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿವಂತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೋಧಿಸಲೆಳಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು

ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಫಲವೇ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಗುರಿಗಳು ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳು

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಸಮೂಹದ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಗುರಿಗಳು ಹಲವಾರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಅಣಿಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಸಮಗ್ರಜೀವನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಅವನ/ಅವಳ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಸಮಷ್ಟಿ ಜೀವನವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು, ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಸವಿಯಲು ನೆರವಾಗಬೇಕು. ಅವನು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಜೀವಿಕೆಯನ್ನು ಗಳಿಸುವಂತೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ತರಪೇತು ನೀಡಬೇಕು. ಅದು ಅವನಲ್ಲಿ ಶೀಲವನ್ನೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಅವನ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಮಸ್ತಿಷ್ಕಗಳ (ಎಂದರೆ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆಗಳ) ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಅದು ನೈತಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಳಿಸಬೇಕು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಸಂಗೀತಾರ್ಥಿಯು ತನ್ನ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೂ ಸುಕರವಾಗಿಯೂ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಅವನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಅವನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತಾಗಬೇಕು. ರಾಷ್ಟ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅವನು ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವನ್ನಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು.

ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ (ಲಕ್ಷ್ಯ), ಸೃಷ್ಟಿ (ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರತ್ವ), ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಆಸ್ವಾದ, ಇತಿಹಾಸ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಬೋಧನಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ತುಲನಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಸಂಗೀತ ಬೋಧನದ ಗುರಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿಶೇಷಾಸಕ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಸೇರಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳು, ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬೋಧಕನ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರಬಲವಾಗಲಿ, ದರ್ಪದ್ದಾಗಲಿ, ಅಹಂಭಾವದ್ದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು

ತನ್ನೆಲ್ಲ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಧನ್ಯವೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಗೀತವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನ, ಮಿತ್ರನ ಮತ್ತು ಪ್ರಚೋದಕನದ್ದಾಗಿರಬೇಕು. ಬೋಧಕನು ಕಲಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ತನ್ನ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಾಹಸಮಯವಾದ, ಅನ್ವೇಷಣೆಯ, ಉದ್ಯಮವಾಗುವಂತೆ ಕೌಶಲಪೂರ್ಣನಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಸುಸಂಗತಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಏಕಾಗ್ರ ಗೊಂಡ ಅನುಭವವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೋಧಕನು ನೆರವಾಗಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸಂಗೀತಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಆರಂಭೋತ್ಸಾಹ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಾವಲಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬೋಧಕನು ತುಂಬ ಬೇಕು.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಜ್ಞತೆಗಾಗಲಿ, ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿವಂತ ಸಂಗೀತಕಾರರ ತರಪೇತಿಗಾಗಲಿ ಮುಡಿಪಾಗಿದ್ದರೂ ಅದೆಲ್ಲದರ ಗುರಿಯು ಒಂದೆ ; ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಗ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶೆ (ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ) ಎಂಬ ಮೂರರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ಊಡಿಸಿ ಬೆಳೆಸು ವುದು. ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರು ಇದನ್ನು ವ್ಯಾಪಕಸಂಗೀತಜ್ಞತೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಉಂಟು. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತಬೋಧನದ ಗುರಿಗಳೆರಡು—ಸಂಗೀತರಚನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸು ವುದು, ಆಶುಸೃಜನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ; ಯಂತ್ರನಿಹಿತವಾದ (ಉದಾ. ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳು) ಸಂಗೀತ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ಅಥವಾ ನುಡಿಸುವುದು—ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳ್ಮೆಯಿಂದ ಬರೆದಿಟ್ಟು ಅಂತೆಯೇ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡು ವುದು. ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಕೌಶಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದಲೋ ಕೇಳ್ಮೆಯಿಂದಲೋ ಅನುಕರಿಸಿ ಪುನಃ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುವುದು. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಾಚಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಗವು ಎಂದರೆ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು, ಅದೆಷ್ಟೇ ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾಗಿರಲಿ, ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸಿದ ಹಾಗೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಾಗಲಿ ಮೌಲ್ಯಶ್ಲಾಘನೆಯಾಗಲಿ ಇರುವು ದಿಲ್ಲ (ಈ ಮಾತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ, ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು ಸೇರಿಸಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಲ್ಲ). ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾವನೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು, ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ

ಸೂಕ್ಷ್ಮಾನುಭವಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಲ್ಲಿ ಊಡಿಸುವುದು ಸಂಗೀತಬೋಧನೆಯ ಗುರಿ. ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಬೋಧನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ರೂಪನಿರ್ಧಾರಕ ಬುನಾದಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಬೇಕು. ವಿಶೇಷತಜ್ಞತೆಯ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿವಂತ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಜ್ಞತೆಯು ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಬೇಕು. ಅದು ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ, ವಿಕಾಸ, ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಬೋಧನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಯಾವುದೇ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ಕಲಿಕೆಗಳೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಕೊಡು-ಕೊಳುಗಳಿರಬೇಕು. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಬೋಧನವು ಉಪಾಧ್ಯಾಯ-ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ನಡುವೆ ನೇರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ವ್ಯಾಪಾರ; ಪಾಠವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ನೀಡಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಕಲಿಕೆಯು ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಲ್ಲಿರುವ ಬೋಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗೂ ಬೋಧನ ಕಾಲವು ಸಾಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅತಿಯಾಗಿ ದಟ್ಟೈಸಿದ ಪಠ್ಯದಿಂದಲೂ ಸೀಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪರೋಕ್ಷಬೋಧನದಿಂದ—ಪರೋಕ್ಷಾನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಂದ—ಬಲಪಡಿಸಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೋಧಕನು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಹಾಡನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಸ್ವಂತ ಜೀವನ, ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ನೈತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಬೇಕು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಆ ಹಾಡಿನ ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಪ್ರೇರಕಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಮತ್ತಿತರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬೋಧಕನೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ಕೂಡಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಹಾಡಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಅದರ ಮೂರ್ತೀಕರಣ ಸಾಧಕಗಳಾದ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕಗಳು ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತರೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಬ್ಬರೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಇಂದ್ರಿಯಾಂತರಾನುವಾದದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ (synæsthetic experience) ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವರ್ಣಾನಾತ್ಮಕ, ರಸಾತ್ಮಕ, ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುವವನೂ ಕಲಿಯುವವನೂ ಕೂಡಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಸಂಗೀತಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ತಯಾರಿಕೆ, ಜಾತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿ ವರ್ಗೀಕರಣ, ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಈ ಎರಡು ಕಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೋಧನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿ, ಅವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು

ಎಬ್ಬಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಬೋಧಕನು ಉತ್ತೇಜನ, ಶ್ಲಾಘನ, ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಝುಂಕಿಸುವುದು, ಗ್ರೇಡ್‌ಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಹಂಪಿ, ತಿರುವಯ್ಯಾರ್, ತಿರುವಾರೂರು, ಎಟ್ಟಯಾಪುರಂ, ಗ್ವಾಲಿಯರ್, ಮೈಸೂರು, ತಿರುಮಕೂಡಲು, ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣ, ವೃಂದಾವನ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವೆಂದರೆ ಗುರು-ಶಿಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ತನ್ನ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು ; ಜ್ಞಾತದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತದೆಡೆಗೆ, ಸುಕರದಿಂದ ದುಷ್ಕರದೆಡೆಗೆ, ಸರಳತೆಯಿಂದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯೆಡೆಗೆ, ಬಾಲ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯೆಡೆಗೆ, ಮೂರ್ತದಿಂದ ಅಮೂರ್ತದೆಡೆಗೆ, ವಿಶೇಷದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯದೆಡೆಗೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಸಂಯೋಜನೆಯೆಡೆಗೆ, ಅಂಗಿಯಿಂದ ಅಂಗದೆಡೆಗೆ, ಮಾನಸಿಕದಿಂದ ತರ್ಕದೆಡೆಗೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತದೆಡೆಗೆ.

ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ಬೋಧನಕ್ರಮಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಜ್ಞತೆ ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞತೆಗಳ ಜ್ಞಾನ, ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಅತಿಮುಖ್ಯ ಮುಖಗಳನ್ನು ದರ್ಶಿಸಲೇಬೇಕು. ಸಂಗೀತಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಧಾತುಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಿಳಿವು; ಹೀಗೆ ಇದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೀಯಲು ಉಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನೋ ಪ್ರವೇಶವನ್ನೋ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೆಡೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನವಿತ್ತು, ಪಾಠವನ್ನು ಅದರ ಹಂತಗಳಿಗೂ ಪಾಠವನ್ನು ಆಯಾ ವಿದ್ಯೆಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತ, ಅಂತರಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಾಂತರೀಯ ಅನ್ವಯಗಳೊಡನೆ ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತ, ಹೋಲಿಸುತ್ತ, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕು. ನಂತರ ಹೀಗೆ ಕಲಿತಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಾತ್ಪರ್ಯಗೊಳಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಪಾಠವನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಡೀ ಬೋಧನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ, ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಸಂಸಕ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕು.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಕೌಶಲವನ್ನೇನೋ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾನು ತೊಡಗಿರುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಇಂಗಿತಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ತಿಳಿದಾಗಲೆ ಅವನ ಕಲಿಕೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಇದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ತಪ್ಪುಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೆ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು. ಇದನ್ನು ಆರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಬೇಕು: ಪ್ರೇರಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರವೇಶ, ಪರಿಚಯ, ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ನಿಯಮಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮತ್ತು ತಿದ್ದುವುದರ ನಿರೂಪಣೆ, ತಿದ್ದಿದ್ದರ ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಗಟ್ಟಿಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಲಿತ ಕೌಶಲವನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು.

ಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ; ಕೌಶಲವು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ; ಆದರೆ ಮೌಲ್ಯ ಶ್ಲಾಘನೆಯು ಒಂದು ರಸಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಸದ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನೂ ವಿವೇಚನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷತಃ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲಿಕೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಫಲ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕೌಶಲಗಳಂತೆ ಅದನ್ನು ಕಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಥವಾ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನೋ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೋ ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ರುಚಿಯಿಂದ, ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ, ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ, ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಗ್ರಹಣದಿಂದ, ಒಳದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಮಗ್ನತೆಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಐದು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ: ಪ್ರವೇಶ/ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಸ್ತುತಿ/ನಿರೂಪಣೆ, ಧ್ಯಾನ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಆಸ್ವಾದ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಆಸ್ವಾದದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಗೀತಜ್ಞತೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಇತರರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸಿ, ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದರ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆಸ್ವಾದವೆಂದರೆ ತಿಳಿವಿಲ್ಲದ, ಕುರುಡು ಉತ್ಸಾಹದ, ವಿಮರ್ಶೆಯಿಲ್ಲದ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲ. ಆಸ್ವಾದವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತದ ಗುಣದೋಷಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮತೋಲವಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಮತ್ತು ಸಂತೋಷ, ಆನಂದಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು.

ಬೋಧನದ ಉಪಾಯಗಳು

ಬೋಧನದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಬೋಧನದ ಉಪಾಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಾಧನ, ಕೃತಕರಚನೆ, ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ರೂಪ ಅಥವಾ ರೀತಿ. ಅದು ಬೋಧನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯವಾದುದು ಆದರೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತಹದು.

ಸಂಗೀತಬೋಧನವು ಬೋಧನದ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುವ (ಗಟ್ಟಿಮಾಡುವ) ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಬೋಧನೋಪಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಗಾಯನವನ್ನೋ ವಾದನವನ್ನೋ ಕಲಿಸುವುದು ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿರೂಪಣೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ, ಋಜುವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಅಲಂಕರಣ, ಬೆಳವಣಿಗೆ (ಅಥವಾ ವಿಕಾಸ), ಸಂಗತಿಗಳು (ಸೋಪಾನಕ್ರಮದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು) ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣಗಳು—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅನಂತರದ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೋಪಾನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಸಮಗ್ರಪಾಠದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠಗಳ ಸ್ವಭಾವಗಳು ತಿಳಿಯುವುದು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಇಡೀ ಸಂಗೀತಕೃತಿಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲೇ ಕೇಳಿಸಬೇಕು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಪಾಠದ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ದರ್ಶನವಾಗು

ತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುವ ಉಪಾಯದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ, ಪುನರಾವರ್ತನದಿಂದ ಗಟ್ಟಿಮಾಡಬೇಕು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಆಯಾ ಸಂಗೀತರಚನೆಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕು. ಧಾತುಮಾತುಗಳೆರಡೂ ಇರುವ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾತುವನ್ನು ಸ್ವರಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ, ಗಮಕಗಳು, ಗೀತಾಂಗಭಾಗ ವಿಭಾಗ (phrasing), ತಾಳಾಂಗದೊಡನೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ—ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲು ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಇಡೀ ರಾಗಭಾವದೆಡೆಗೆ ನಿರತವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತ, ಅದರಲ್ಲಿ ಇದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಪದವಿಚ್ಛೇದಗಳನ್ನು ಅವಧಾನಿಸಿ ಮಾತುವನ್ನು ಧಾತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಬೇಕು. ವಾದ್ಯಸಂಗೀತಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಮೀಟು, ಕಮಾನು, ತುತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಧಾತುಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವಾಗ ಗಮಕಗಳ ಕಂಠವ್ಯಾಪಾರ/ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ವಿಲಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಆಮೇಲೆ ಕ್ರಮೇಣ ವೇಗಗೊಳಿಸಿ, ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬೋಧಿಸುವಾಗ ವಿಡಿಯೋ ಕೇಸೆಟ್, ಚಲನಚಿತ್ರ ಪಟ್ಟಿ (film strip) ಮೊದಲಾದ ಶ್ರವ್ಯ-ದೃಶ್ಯ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡ ಧಾತುವಿನ ಗೀತಾಂಗವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಧಾತು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಹಿಂದಿನದನ್ನು ಮುಂದುಮುಂದಿನದಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಸಿ, ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸಿ ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಗಾಯನದಲ್ಲಾಗಲಿ ವಾದನದಲ್ಲಾಗಲಿ ದ್ರುತ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾತ್ವಂಶಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ವಿಲಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ ನಂತರ ಕ್ರಮೇಣ ಶೀಘ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಗಮಕ ಶುದ್ಧವೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಖರವೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕೀಲಿತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ನಂತರದ ಹೆಜ್ಜೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಕೃತ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದೇ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು. ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಆಯಾ ರಾಗದ ದಶಪ್ರಾಣಗಳ ಮೂಲಕವೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಬೋಧಕ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಸಂಚಾರಗಳಿಂದಲೂ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ರಾಗಾಂಶ ಮತ್ತು ರಾಗಭಾವಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಆಲಾಪನೆಯಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಯಾ ರಚನಾಪ್ರಕಾರದ ಗಾಯಕಿ (ಪದ್ಧತಿ)ಯ ಆಲಾಪ, ಪಕಡ್, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳ ಸಂಸ್ಕರಣ, ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿ ಸಂಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಅಂತಿಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮದ ಆಶುಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು (ಉದಾ. ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರ/ಸರಗಮ್) ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ

ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸಂಕೋಚ, ಆತ್ಮಸಂಶಯ, ಕಳವಳ ಮತ್ತು ತಾನೇ ಎಬ್ಬಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಬೋಧಕತ್ವದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳ ಬೋಧನೆಯನ್ನು, ಆಯಾ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಿಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಉಚ್ಚಾರಗಳಿಂದ ವಿಲಂಬಲಯ ಮತ್ತು ದ್ರುತಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುವುದರಿಂದಲೂ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ತಾನಕಟಕ, ಸಂಚಾರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಕರಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಪಾಟಾಕ್ಷರಜತಿಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದು. ತಾನಕಟಕ, ಸಂಚಾರಿಗಳು, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಮುಖ್ಯ, ಅನಿವಾರ್ಯ, ವಿಶೇಷ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೋಧಕ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿಯೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಪೋಣಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಹ್ರಸ್ವವೂ ದಟ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ ಆಲಾಪ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರೆ ಕಲಿಯುವವರಿಗೆ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವು ಮೂಡಿ ಬೋಧನವು ಸುಗಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಚುರ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಅದೇ ರಾಗದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತ ಈ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು. ಆಮೇಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ಸ್ವಂತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತ ಜ್ಞಾತದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತದೆಡೆಗೆ, ಸರಳತೆಯಿಂದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯೆಡೆಗೆ ಬಾಲ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯೆಡೆಗೆ, ಸುಕರದಿಂದ ದುಷ್ಕರದೆಡೆಗೆ, ವಿಶೇಷದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯದೆಡೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬೇಕು. ನೆರವಲು ಭಾಗವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವಾಗ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಧಾತುಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೋಪಾನ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿ ಆಯಾ ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿಯ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಅನ್ವೇಷಿಸಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು.

ಪಠ್ಯಕ್ರಮದ ಬೋಧನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ಮಾಧ್ಯಮ (ಎಂದರೆ ಕಂಠ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯ)ದ ಮೇಲಿನ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. ಇವುಗಳಿಂದ ಆಯಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅವುಗಳ ಸರ್ವಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮತ್ತು ಅನುಸಂಧಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತದೆ.

ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಬೋಧನೋಪಾಯಗಳ ಪೈಕಿ ವಿವರಣೆ, ಆಖ್ಯಾನ, ದಂತಕಥೆಗಳು ಸ್ಮರಣಕಥನಗಳು, ಮಾತಿನ, ಚಿತ್ರದ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆ, ಸಂಘಟನೆ,

ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯಭಾವಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ, ಸಂಗತಿ, ಅರ್ಥವಿವರಣೆ, ತುಲನೆ, ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಕ್ತ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಬಲಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಬೋಧನವು ಬೋಧಕ-ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂವಾದವಾಗಬೇಕು. ಒಮ್ಮೊಗದ ಸಂವಹನವಾಗಬಾರದು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹಂಚುವ ಮನೆಕೆಲಸಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಕ್ಷೇತ್ರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು, ತರಗತಿಯ ಹೊರಗಡೆ ಮಾಡುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಎಂಬ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಇಂತಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಪೈಕಿ ಅಚ್ಚಾದ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳು, ವಿಧಿಸಿರುವ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳು, ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು ದಾಖಲೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾತಿಕಲೆಗಳ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ, ಆಡಿಯೋ ಮತ್ತು ವಿಡಿಯೋ ಕೇಸೆಟ್‌ಗಳು, ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತ ಟೇಪ್‌ಗಳು, ಗ್ರಾಮಫೋನ್ ತಟ್ಟೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಗ್ರಂಥಾಲಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮಹಾನ್ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ರಾಜ್ಯದ, ಇಡೀ ಭಾರತದ, ವಿದೇಶಗಳ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಉನ್ನತ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದ ಅಗತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಯಾಗಿ, ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು. ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ತೀರ್ಥಕ್ಷೇತ್ರಗಳು, ಸಂಗೀತ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ಆರಾಧನೋತ್ಸವಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ದರೆ ಅವರ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಗೀತ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇಂಬುದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಸಂಪರ್ಕಗಳೂ, ಅವರ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಜನರು ಗುರುತಿಸಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಅಂಗವೂ ಇದ್ದರೆ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮಹಾನ್ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಲಾಭವುಂಟು. ಸ್ಥಳೀಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಂತೀಯ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು, ನೃತ್ಯಗುರುಗಳು ಮುಂತಾದವರ ಜನ್ಮದಿನ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯದಿನಗಳನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು : ಮಹಾನ್ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಪುರಂದರದಾಸರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಹರಿದಾಸ್, ತಾನ್‌ಸೇನ್, ಬೈಜೂ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಕುರಿತ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಮತ್ತು

ವಿದೇಶಗಳ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಗುಣದೋಷಗಳು, ವಿವಿಧ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನ ತಂತ್ರಗಳು, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಥೆಯು ತಯಾರಿಸಿ ಅಥವಾ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಾವು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ರಾಗ, ತಾಳ, ರಚನೆ, ರಚಿಸಿದವರು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಿನಚರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುವುದು, ಆಯಾ ನಗರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪರಸ್ಥಳದ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು; ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಗುಣ ದೋಷಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂತಹ ಇಲಾಖೆಗಳು ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಡೆಸಬಹುದಾದ ಬೇರೆ ಮುಖ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಂದರೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ವಿಶೇಷತಜ್ಞತೆ, ಕೌಶಲ, ವಾದ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆಯಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಜ್ಞರಾಗಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ವಿಶೇಷೋಪನ್ಯಾಸ ಮಾಲೆಗಳು, ಸೋದಾಹರಣ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು, ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಕಚೇರಿಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು. ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಪಠ್ಯವಿಷಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊರೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದು. ನೆರವು ದೊರೆಯುವುದು, ವಿವರಗಳು ತಿಳಿಯುವುದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಉಂಟಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ತಜ್ಞ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಪರ್ಕವೂ ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತು, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರ ಆರಂಭೋತ್ಸಾಹವು ಹೆಚ್ಚಿ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾದ ದೃಶ್ಯಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಸೀಮೆಸುಣ್ಣ-ಬೋರ್ಡ್, ಬುಲೆಟಿನ್ ಬೋರ್ಡ್, ಚಿತ್ರ ಲೇಖನ, ನಕ್ಷೆ, ರೇಖಾಕೃತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ, ಭಾವಚಿತ್ರ, ಘನರೇಖನ, ಸ್ಲೈಡ್, ಚಲನ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಕೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಬೋಧನ ದೃಶ್ಯೋಪಾಯಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು.

ಸ್ಥಿರೀಕರಣದ ಉಪಾಯಗಳು

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಮನಸ್ಸು ಒಂದು ಪಾಠವನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಬರೆದಿಡಬಹುದಾದ ಶಿಲೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಬೇಕಾದ ಎರಕಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದಾದ ಮೇಣದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲಿಕೆಯ ಪ್ರಥಮ ಅನುಭವ ಮುದ್ರೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚೆದರಿಹೋಗಿ ಅಥವಾ ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆಯಾ

ಅನುಭವದ ಹೊರ ಅಂಚಿನ ವಿಷಯಗಳು ಚಿತ್ತವನ್ನು ಅಡರಿಕೊಂಡು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಥಮಾನುಭವ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ನಂತರದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ, ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಧಾರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ಶೋಧಿಸಿ, ಬಲಪಡಿಸಿ, ನಿರೂಪಿಸಿ, ನಿಲ್ಲಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಪುನರವಲೋಕನ (review) ಮತ್ತು ಗಟ್ಟಿಮಾಡುವ ಶಿಸ್ತು (drill) ಎಂಬ ಎರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಸುವ ಶಿಸ್ತು ಎಂದರೆ ಸತತ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಏನನ್ನಾದರೂ ನಿರಿಚ್ಛಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ (reflex) ಪಾಟಿ(habit)ಯನ್ನಾಗಿ ನಾಟಿಸುವುದು ಎಂಬ ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಕೌಶಲವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿ ಅಥವಾ ವಿವಿಧ ಕ್ರಿಯಾಸಾಹಚರ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಹಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಶಾಶ್ವತಗೊಳಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ ಕಾರ್ಯಚಟುವಟಿಕೆ. ಅದು ಮೂಲದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರವನ್ನೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮೂಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಅಷ್ಟೇ ಸಮಾನವಾದ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಘಟಿಸಲೆಳಸುವ ನಿಖರವಾದ ಪುರನಾವರ್ತನೆ. ಅದರ ನೆಲೆಯಿರುವುದು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ. ಅದು ಸಲಕರಣೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಹತೋಟಿ, ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದ ಪಾಟಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತದ ಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಬೆವರಿನ ಮತ್ತು ಸಂತತವಾಗಿ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಗಟ್ಟಿಮಾಡುವುದರ ಪರಮೋದಾತ್ತ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯ ಬಾರದು. ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಜ್ಞತೆಯ ರಹಸ್ಯವಿರುವುದು ಸತತಾಭ್ಯಾಸ, ಶಿಸ್ತು, ದೋಷ ರಹಿತ ಪರಿಪೂರ್ಣಗಳಿಕೆ—ಇವುಗಳಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾ ಭ್ಯಾಸವು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕ.

ತಲ್ಲೀನವಾದ ಅವಧಾನವಿರುವ ಕೇಳ್ಮೆಯು ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸದ ಹೃದಯ. ಆದುದ ರಿಂದ ಸಂಗೀತಸಂಸ್ಥೆಯು ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣದ ಟೇಪ್‌ರಿಕಾರ್ಡರ್ ಮತ್ತು ವಿಡಿಯೋ ಕೇಸೆಟ್ ರಿಕಾರ್ಡರ್/ಪ್ಲೇಯರ್‌ಗಳೂ ಹೆಡ್‌ಫೋನ್‌ಗಳೂ ಇರುವ ಅನೇಕ ಶ್ರವಣ ಕೋಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಗಾಪಕರ್ಷ ಮಾಡಿ ಕೇಳುವ ಸೌಕರ್ಯವೂ ಇರಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಇದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಪಾಠದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬಾರಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಕೇಳುವ ಅವಕಾಶವಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಧಾನದಿಂದ ತಪ್ಪಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳು ತಪ್ಪಿ, ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸದ ಗುಣವು ಉತ್ತಮಪಡುವುದು ನಿಃಸಂಶಯ. ಬೋಧಕನು ಇದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಅವನನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿಸ ಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಪಾಠವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ನಿರ್ದೋಷವಾಗಿ ಕಲಿಯುವ ವರೆಗೂ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಶ್ರವಣಕೋಶವು ಹಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಅದನ್ನು ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಶೋಧನೆ, ತೌಲನಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ತಿದ್ದುವ ಸಾಧನ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತಾನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಪುನಃ ಪುನಃ ಕೇಳಿ ಪಾಠದ ಮಾತೃಕೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ಪುನರವಲೋಕನವು ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕಲಿಯುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರಿಚ್ಛಾಜನ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿಯೋ ಸಂಕಲ್ಪವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತವನ್ನಾಗಿಯೋ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪುನರವಲೋಕನವಾದರೋ ಅನುಭವ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಗುರುತಿಸಿ ನವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಅದು ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಹೊಸ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಈಗಾಗಲೆ ಕಲಿತಿರುವುದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ದುರ್ಬಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಬೋಧಕ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಯರ ನಡುವಣ ಒಮ್ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೆ ಕಲಿತಿರುವುದನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಪುನರವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತನ್ನ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಬೋಧಕನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಕಲಿತಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಸಾರಭೂತ ಅಂಶಗಳೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ತರತಮಭಾವದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಒತ್ತು ಕೊಡಲು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ ; ಇದರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದುದು ಏನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪುನರವಲೋಕನದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಹೊಸ ಒಳದೃಷ್ಟಿಗಳೂ ಹೊಸ ಅರಿವೂ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ನೆನಪೂ, ಸಂಗತಿ, ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಸ್ಥಿರೀಕರಣವೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸವು ನೆನಪನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುನರವಲೋಕನವು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಶಿಸ್ತಿನ ಸತತಾಭ್ಯಾಸವಾದ ಮೇಲೆ ಪುನರವಲೋಕನವು ಇದ್ದೇ ತೀರಬೇಕು. ಹೊಸ ಪಾಠವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ.

ಸಲಹೆಗಳು

ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು.

೧. ಬೆಂಗಳೂರು ಗಾಯನ ಸಮಾಜದ ಆರನೆಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ (೧೯೭೪)

ನಾನು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಹಂತದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಗದ ಉನ್ನತಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾದ ಕನ್ಸರ್ವೇಟ್ವಾರ್‌ನಂತಹ ಮತ್ತಿತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವುದು ಉತ್ತಮವೆಂದು ಸಲಹೆ ನೀಡಿದ್ದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳು ಶುದ್ಧವಿದ್ಯೆಯ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ (academic issues) ನೀತಿಗಳನ್ನೂ ಪಠ್ಯಕ್ರಮ ರಚನೆ, ಪರೀಕ್ಷಾಪದ್ಧತಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಧಾನಗಳು, ಸಂಶೋಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಸಂಶೋಧನೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಸಂವರ್ಧಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆ. ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕ, ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ತುಲನಾತ್ಮಕ ಮುಂತಾದ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದೂ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಗತ್ಯವೆ. ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ, ಬೋಧಕರ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರ ಅಗತ್ಯಗಳೆಡೆಗೆ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸವಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರೆಡೆಗೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಬೇಕು. ಜೀವಂತ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದು ಬಹು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ತರಪೇತು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಥವಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರನ್ನೂ ಇತರ ತಜ್ಞರನ್ನೂ ತಯಾರುಮಾಡಬೇಕು. ಕನ್ಸರ್ವೇಟ್ವಾರ್‌ಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರನ್ನೂ ಬೋಧಕರನ್ನೂ ವಾದ್ಯತಯಾರಕರನ್ನೂ ಹೊರತರಬೇಕು. ಇಂದಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಉನ್ನತ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವ ಇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನೂ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾ. ರಷ್ಯ, ಮಧ್ಯ ಯೂರೋಪ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಅಮೆರಿಕದ ಸಂಯುಕ್ತ ಸ್ಥಾನಗಳು, ಚೀಣಾ ಮತ್ತು ಮಲೇಶಿಯಾ, ಸಿಂಗಾಪುರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ—ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳ ಮತ್ತು ಕನ್ಸರ್ವೇಟ್ವಾರ್‌ಗಳ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ನನಗೆ ಈ ಸಲಹೆಯು ಸರಿಯಾದುದೆಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

೨. ವ್ಯಕ್ತಿಶಿಕ್ಷಣದ ಮತ್ತು ಸಮೂಹಶಿಕ್ಷಣದ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಇಂದು ಮರಳಿ ಬರಲಾಗದೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸ್ತಮಿಸಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ವರ್ಜಿಸಿ, ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ ಬೇರೆ ಒಂದು ಶಿಕ್ಷಣವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ತರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಸದೃಶವಾದ

ವಯಸ್ಸು, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿರುವಂತೆ ಆದಷ್ಟೂ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಗಾತ್ರದ, ಆದಷ್ಟೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇವು ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗುಂಪೂ ಒಂದು ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದ ತರಗತಿಯೆ. ಹೀಗೆ ತರಗತಿಯು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಘಟಕವೇ ಹೊರತು ಬೋಧನಕ್ಕಲ್ಲ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ('ಮಿನಿ') ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಡನಾಟದ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಾತಾವರಣ ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಡೆಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಪಾಠಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಪಾಠದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನೋ, ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಒಂದೇ ಗುರಿ ಅಥವಾ ಮಾದರಿಯು ಏರ್ಪಡುವಂತೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಹಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಈ ಮಿನಿತರಗತಿಗಳಿಗೆ ಹಂಚಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಿನಿ ತರಗತಿಯನ್ನೂ ಅದು ಇತರ ಮಿನಿತರಗತಿಗಳೊಡನೆ ಸಹಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲಿಯುವಂತೆ ಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಆಯಾ ರಾಗಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತಾಲ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಒಂದು ಗುಂಪು ಕಪ್ಪು ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಧಾತುಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ಮಾತುವಿನ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸು ತ್ತದೆ. ಬೇರೊಂದು ಆಯಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೋಧಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮಗದೊಂದು ಗುಂಪು ಇದರಲ್ಲಿ ತುಲನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿ ನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸಕ್ತವಾಗಬಲ್ಲ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸದೃಶರಾಗ ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಥವಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಂಚಾರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ಆಯಾ ರಾಗಭಾವಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ತಂದು ಸೇರಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಂಪು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೋಧಕ ಹಾಗೂ ಪೃಥಕ್ಕಾರಕ ಸಂಚಾರ ಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು, ಮನೋಧರ್ಮಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸವೂ ಬೋಧಕನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಸರದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ರಚನೆಗಳ ಒಂದೇ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆಯಾದರೆ ಅದರ ಒಂದೊಂದು ಇಡೀ ಭಾಗವನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ವಹಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಗುಂಪುಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇತರರದನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಲಿಯುವ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿರುಚಿ ಗಳು, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು, ಆಸಕ್ತಿಗಳು, ಕಲಿಯುವ ವೇಗಗಳು ಮೊದಲಾದವು ಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಬೋಧಕನು ಆದಷ್ಟೂ ಗಮನವನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗು

ತ್ತದೆ. ಈ ಗುಂಪುಗಳೊಡನೆ ಬೋಧಕನು ಆತ್ಮೀಯವೂ ನಿರಂತರವೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ ವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

೩. ಯಾವುದೇ ತಗಪೇತು ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ನಿಯತ ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವುದೂ ಅದನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಅಳೆಯುವುದೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಗುಣ ಇವುಗಳನ್ನು ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯೂ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಹಿನ್ನಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಗತಿಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಓಂದು ಪ್ರಗತಿಪತ್ರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅದರ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ದಾಖಲಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳು ಇವು: ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಅನುವಂಶದ, ಕುಟುಂಬದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸಿದ ಪರೀಕ್ಷೆಯ (test) ಫಲಿತಾಂಶ ; ಕಲಿಕೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಕೌಶಲಗಳ ಪರಿಮಾಣಗಳು, ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾ. ಸಾಮಗ್ರಿ, ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಕೌಶಲಗಳು, ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮ್ಯ, ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಭಂಗ ಅಥವಾ ಕ್ಷೋಭೆ, ಸಂಗೀತಾಂಶಗಳಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನ ಶುದ್ಧಿ, ಧ್ವನಿವ್ಯಾಪ್ತಿ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು, ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು, ವೇಗ, ಲಯ, ಭಾವ, ಆಶುಸೃಷ್ಟಿ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಮಾನಿರ್ಮಾಣ, ಸೃಜನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಮಗ್ನತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಅಧಿಕಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಬೋಧಕನು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅಳೆದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ದರ್ಜೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ವರದಿಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಿದ್ದುವ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸುವ ಅಥವಾ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಥೆಯು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತನ್ನ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ನಡೆಸಿ ಅವನ/ಅವಳ ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿದಾನ (diagnosis), ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ, ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಮೋಚ್ಚ ಗುರಿಯಾಗಿರಬೇಕು.

೧೫. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ತರಪೇತು ಮತ್ತು ಸಲಹೆಗಳು

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇಂದು ಒಂದು ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಹಿರಿಯರ ತಲೆಮಾರಿಗೂ ಯುವಜನಾಂಗದ ತಲೆಮಾರಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಿರುಕು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ಧ್ಯೇಯ, ಮೌಲ್ಯ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ತೆರಪಿನಿಂದಾಗಿ ಯುವಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಅಶಿಸ್ತು, ಅತೃಪ್ತಿ, ಉದ್ರೇಕ, ಶೀಘ್ರ ಸುಖಾಭಿಲಾಷೆ, ಸದ್ಯಃಫಲಾಕಾಂಕ್ಷೆ—ಇವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿವೆ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ದೇಶಕ್ಕೂ ಅಹಿತಕರವೂ ಅನಾರೋಗ್ಯಕರವೂ ಆಗಿದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು ಉದ್ರೇಕಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ವಿಷಯ, ವಿಚಾರ, ಮೌಲ್ಯ, ರಂಜನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ವಿಮುಖವಾಗಿಸಿ ಶಾಶ್ವತ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸುಖ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತುಕರ್ತವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕವೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೋಧನೆಯ ಮೂಲಕವೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತಳಹದಿಯಾದ ವಿಶ್ವಮಾನವದೃಷ್ಟಿ, ದೈವಭಕ್ತಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣೆ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಸತ್ಯ, ಧರ್ಮ, ಅಹಿಂಸೆ ಮುಂತಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವೂ ಪ್ರಭಾವಕಾರಿಯೂ ಆದ ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ, ಆಡಿದ ಮಾತಿಗಿಂತ ಹಾಡಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವೂ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಪರವೂ ಆದ ತ್ರಿವರ್ಗ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾಸಕ್ಕೂ ಸಮತೋಲನಕ್ಕೂ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ, ಸಮಾಜ ಪ್ರಯೋಜಕರಾಗಿ ಇರಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನೇರವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಸಂತೋಷ, ಶಿಸ್ತು, ಸಹಕಾರ ಮುಂತಾದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿನ ಅಭಿರುಚಿಯು ಸುಸಂಸ್ಕೃತನ ಪ್ರಥಮ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ, ಆನುವಂಶಿಕತೆ, ಸೌಲಭ್ಯ, ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ

ಪ್ರವೇಶವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಎಲ್ಲರ ಸ್ವತ್ತೂ ಹಕ್ಕೂ ಆಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳಿಸುವುದು ಉಚಿತವೂ ಆವಶ್ಯಕವೂ ಆಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸ್ವರೂಪವು ತುಂಬ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯ ವನ್ನಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮದ ಬದಲು ಎಲೆಕ್ಟಿವ್‌ಗಳಿಲ್ಲದ ಇಂದಿನ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತಕ್ಕೂ ಮಾರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲ. ಯಾವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಯಲ್ಲಿಯೇ ಮನ ತೆತ್ತು ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡು ತ್ತಾರೋ ಅವರು ಅದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನಾದರೂ ಗಮನಿಸಬಾರದೆ? ಐಚ್ಛಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದ ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರು ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೇ ತಂಬೂರಿ ಹಿಡಿದು ಶ್ರುತಿ ಲಯ ರಾಗತಾಳಗಳ ಶುದ್ಧಿ ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಬಲ್ಲವರಾದರು ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕರ ಅನುಭವ ದಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಈಗ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಈ ಸಂಗೀತ ಸುಪ್ತಚೇತನಗಳು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪೋಷಣೆ ಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮುರುಟಿಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ಇದು ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಿದ್ಯೆಗೂ ದೇಶಕ್ಕೂ ಆದ ಅನ್ಯಾಯ.

ಇನ್ನು ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪರಿ ಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ತರಗತಿಗಳು ಸಂತೆಯಂತೆಯೋ, ದೊಡ್ಡಿ ಯಂತೆಯೋ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಜರಿಯನ್ನು ಕಳೆದು ಶ್ರುತಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಶಾರೀರ ಕೂಡಿಸುವ ವೇಳೆಗೆ ಆಯಾ ಪೀರಿಯಡ್ಡಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಕಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಪಾಠವನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಮಾಡಿಸುವ ವೇಳೆಗೆ ಪೀರಿಯಡ್ ಘಂಟೆ ಹೊಡೆಯುವ ವೇಳೆ, ಇನ್ನು ಐದಾರು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪಾಠವನ್ನು ತುರುಕುವ ಆತುರ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲಾಖೆಯಿಂದ ನಿಗದಿಯಾದ ಪಠ್ಯ ವಿಷಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವುದೆಂತು? ಹೀಗೆ ನೀರಿಳಿಯದ ಗಂಟಲಲ್ಲಿ ಕಡುಬನ್ನು ತುರು ಕುವ ಸಾಹಸ, ಆತುರ, ಆವಶ್ಯಕತೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹಳೆಯ ಪಾಠವನ್ನು ಊರ್ಜಿತ ಮಾಡುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಹೊಸದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಕೊಡಬೇಕು. ಕೆಲವು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಬಲಗೈಯಿಂದ ಕರಿಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದು ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಎಡಗೈಯಿಂದ ಅಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವಂತೆ. ಪ್ರತಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಯಿಂದಲೂ ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳಿಸಲು ಕಾಲಾವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಹಲವು ವಯಸ್ಸಿನ, ಹಲವು ಮನೋಧರ್ಮದ, ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಸ್ತರಗಳ ಈ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ರಾಶಿಗೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ಸಹಸ್ರನೇತ್ರನಾಗಿ, ಸಹಸ್ರಕರನಾಗಿ, ಸಹಸ್ರಕಂಠನಾಗಿ, ಸಹಸ್ರ ಪಾತ್ ಆಗಿ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಾ ಪಾಠವೆಂಬ ಸಾಗರವನ್ನು ದಾಟಬೇಕು. ಇಲ್ಲ ದಿದ್ದರೆ ತಾಳಾವರ್ತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳೂ ಸಂಗತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳೂ ಹಲಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳೊಡನೆ ವ್ಯವಕಲನಸಂಕಲನಗಳೊಡನೆ ಹಲವು ಶ್ರುತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಿಗೆ ಸಂಗೀತವೇ ಮರೆತುಹೋಗದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರು ವುದು. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಚರಿತ್ರೆ, ಭೂಗೋಳ, ಕನ್ನಡ ಮುಂತಾದ ಇತರ ವಿಷಯಗಳ ಬೋಧನೆಯಂತಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಬೋಧಕ-ಬೋಧ್ಯರ ಅನುಪಾತವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿಷಯಗಳನ್ನಾದರೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಪರೀಕ್ಷೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತಲ್ಲದೆ, ಸ್ಮರಣ ಧಾರಣ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಪರೀಕ್ಷಾ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಇಂತಹದು. ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಸಾರಾಸಗಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪಾಠಹೇಳಿ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ತಾಳೆನೋಡದೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡದೆ, ವರ್ಷಾಂತ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಯಾವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೈನಂದಿನ ಅಭ್ಯಾಸ, ಮಾಧ್ಯಮ ಶುದ್ಧಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗಮನ ಇವುಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅನಿವಾರ್ಯ, ಅತ್ಯಾ ವಶ್ಯಕ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯ ಸಂಗೀತದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಎರಡು. ಈ ಕ್ರಿಯಾನುಭವದ ಪೀರಿಯಡ್ಡುಗಳು ಶಾಲಾ ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಗೆ ದೊರೆತ ವರಪ್ರದಾನ, ಅನುಕೂಲಸಿಂಧು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಬೇಕು. ಸಂಗೀತಾನುಭವ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಗುವುದು ಬೂದಿಬುಧವಾರಕ್ಕೊಮ್ಮೆ. ಅದೂ ಆ ಶಾಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿದ್ದರೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರಂತೂ ಉಳಿದ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನುಕೂಲವೇ ಆಯಿತು. ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಭಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದರೆ ಅವನ ಪಂಚೆಯೂ ನನ್ನದೇ ಆಯಿತು ಎಂಬಂತೆ ಐಚ್ಛಿಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ವಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಎಂಟು ಪೀರಿಯಡ್ಡುಗಳೆಲ್ಲಿ, ಈ ಗೋಪಾಳವೆಲ್ಲಿ ? ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಸಂಪರ್ಕವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಸಾಹ ಆಸಕ್ತಿ, ಭಯ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿ, ಆಸಕ್ತಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಎರಡು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಾದರೂ ಸಂಗೀತವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು, ಅವಕಾಶ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈಗ ಬೋಧಕ ಬೋಧ್ಯರ ನಡುವೆ ಭೇಟಿಯೇ ಅಪರೂಪ. ಏನೋ ಕಾಟವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಠ್ಯವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಬಾಲಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪಿತಾಮಹ ಪುರಂದರದಾಸರ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿರುವುದು ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲವೆ? ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಏಕರೂಪದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು ಎಂದು ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿದರೂ ನೆರಮನೆಯ ಮಕ್ಕಳಿಗೇ ಹಂಚಿ ಹಾಲು ಮುಗಿದು ಹೋಯಿತು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣಿಸಿ ನನೆದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಮುದ್ದು ಕಂದಮ್ಮನಿಗೆ ಹಾಲು ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತಹ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ. ಇದು. ಭಾಷೆ. ವಿಜ್ಞಾನ. ಇತಿಹಾಸ, ಗಣಿತ, ದೈಹಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮ ಇವು ಮುಂತಾದವೇ ಶಿಕ್ಷಣವೇನು ? ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ, ಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತ ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲವೇನು ?

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ಪಾಡಂತೂ ಹೇಳತೀರದು. ಎಲ್ಲ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೂ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ವಿದ್ಯಾ ಇಲಾಖೆಗೂ ಇವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ತಾತ್ಸಾರ, ಅಸಡ್ಡೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇವರು ಯಾರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂಬಳ ಗ್ರೇಡುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ. ನಮ್ಮ ಶಾಲೆಗಳು ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ದ್ವೈತಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ತರತಮ ಭಾವವು ಹರಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಶೇಷ, ವಾಯುದೇವರು ಮುಂತಾದ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬಲವಾದುದು. ಈ ಸೋಪಾನ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿಯ ಬೋಧಕರು ಕಟ್ಟಕಡೆಯವರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರು ಬೋಧಿಸುವ ವಿಷಯ ಗಳಿಗೆ ವರ್ಷಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಲಿ, ಅದಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ತೇರ್ಗಡೆ ಯಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಮುಂದಿನ ತರಗತಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವೆಂದಾಗಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಪಠ್ಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಕರಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಯ, ಭಕ್ತಿ, ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಬಂದಾವು? ಉಳಿದ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಇವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗೌರವ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು ? ಗಣಿತ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಭಾಷೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಪಠ್ಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪಾಠ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲ, ಶ್ರಮ, ಹಣಗಳನ್ನು ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಬೇಕು. ಸಂಗೀತದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಬಿ.ಎ. ಅಥವಾ ಬಿ. ಎಸ್‌ಸಿ. ಪದವಿಗಳನ್ನಾದರೆ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಆನುವಂಶಿಕತೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಶೇಷವಿಲ್ಲದ, ಸಂಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದ ಯಾರೂ ಪಡೆಯಬಹುದು, ಯಾರೂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ರಾಗಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಆಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಅವಸರವಾಗಿ ಬಲವಂತವಾಗಿ ತುರುಕಿ, ಖಾಸಗಿ ಪಾಠಪ್ರವಚನ ಶುಲ್ಕಗಳ ಬೆಂಬಲದಿಂದ, ಕೇವಲ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತೇರ್ಗಡೆ ಮಾಡಿಸಿ ತಾವೂ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಬಹುದು. ಸಂಗೀತದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗಾದರೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅನುವಂಶಿಕತೆ, ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಗಂಧ ರ್ವಾಂಶಗಳಿದ್ದರೇನೇ ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ, ತನ್ನನ್ನೂ ಬಹುಜನರನ್ನೂ ಏಕಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡಿಸಬಹುದೆಂಬ ಘನೋದ್ದೇಶದಿಂದ ಇದರ ಅಭ್ಯಾಸ.

ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇವರ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶುಲ್ಕವಿನಾಯತಿ ಏನಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಗುರುಗಳಿಗೆ ಕೈತುಂಬ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಶರೀರ, ಶಾರೀರ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕು. ಆರೈಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪುರಂದರದಾಸರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಮುಂತಾದ ಸಂತವಿಭೂತಿಗಳ ಆದರ್ಶ ಆಶೀರ್ವಾದಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಗೆ ಬಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವುದೇನು ? ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವೃತ್ತಿಗೆ, ಯಾವ ಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಬೇಕೋ ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಸೀನ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಮಲತಾಯಿಯ ಧೋರಣೆ.

ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ಬೋಧನೆಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಸಲಕರಣೆ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ಅಪರೂಪವೇ. ಮೈಸೂರು ಬೆಂಗಳೂರುಗಳಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಕೆಲವು ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಆವಶ್ಯಕವಾದ ವಾದ್ಯೋಪಕರಣಗಳು ಮುಂತಾದವು ಇದ್ದಾವು. ಉಳಿದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಇದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು. ಯಾವ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಬಾರದೆಂದು ಅನ್ಯತ್ರ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ, ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ, ಅದೇ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ಅದೇ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಅದೇ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ, ತನ್ನ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸಬೇಕು ! ಎಂತಹ ಕ್ರೂರ ವಿಡಂಬನ ! ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಬಳಸೋಣವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ತಗಲುವ ಸಾದಿಲ್ವಾರು, ರಿಪೇರಿಗಳ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ವಹಿಸಲು ಶಾಲೆಯ ಆಡಳಿತ, ವಿದ್ಯಾಇಲಾಖೆಗಳು ತಯಾರಿಲ್ಲವಲ್ಲ! ಸಂಗೀತಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪೂಜೆಗೆ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ತನ್ನ ಸಂಬಳದಲ್ಲೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ವಿನಿಯೋಗಿಸೋಣವೆಂದರೂ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿ ಇರಬೇಕಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿಯ ಕೋಮಲನಾದ ಬಿಂದುವು ಒಂದು ಹನಿಯಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದಲ್ಲ!

ತಂಬೂರಿಯ ಗತಿಯೇ ಹೀಗಾದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನು ವೀಣೆ, ಕೊಳಲು, ಮೃದಂಗಾದಿಗಳ ಮಾತು ಕನಸಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಿತು. ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಹಾಡಿಕೆಯೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶಾರೀರ ಸೌಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ, ಅನುವಂಶಿಕತೆ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಕೈಚಳಕ ಮುಂತಾದವು ಇರುವ ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಕಲಿಸುವ ಹಠ ನಮ್ಮದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಕಂಠ ಮೇಳ ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ವೃತ್ತಿಗೌರವ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಪ್ರಾವೀಣ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ, ದೇವರೇ, ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಆದೀತು, ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಯಾವಾಗ ಪಡೆದುಕೊಂಡಾರು ಎಂದು ಹಲುಬುವ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಮಕ್ಕಳು ಅದ್ಭುತವಾದ ಕೈಚಳಕ ತೋರಿಸಿ ಮರಮುಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ, ತಟ್ಟೆಲೋಟಗಳ ಮೇಲೆ ತಬಲ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿಲ್ಲ ? ಕಾಲೇಜುಗಳ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯರಾದ ಹಲವು ಮಕ್ಕಳು ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ

ಬೆರಗಾಗುವಂತೆ ಕೆಲವೇ ಏಕೆ, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ತುಂಬಾ ಕಠಿಣವೆನ್ನಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ವಿದೇಶೀ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ ? ಆದರೆ ಹೀಗೆ ದೈವಕೃಪೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸಂಗೀತ ವೃಷ್ಟಿ, ಕಾಲುವೆ, ಕಟ್ಟೆಗಳಾಗಿ ಹಸಿರಿನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು, ಸೌಂದರ್ಯಶ್ರೀಯನ್ನು ತುಂಬುವುದಿಲ್ಲ, ಎಲ್ಲಿಯೋ ಸಂದಿಗೊಂದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದು, ಇಂಗಿ, ಮಂಗಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದೆಯೆಂದು ಬಹು ವೇಳೆ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೇ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗೇ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಓದಿಗೆ ಅಡ್ಡಿ, ಇದು ಏನೋ ಖಯಾಲಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆ.

ಇನ್ನು ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು-ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೊರತೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಉಳಿದ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳಿಗಾದರೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಿಗೆ ತರಬೇತು ಆವಶ್ಯಕ. ಶಿಕ್ಷಣದ ತತ್ತ್ವ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪಠ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಪದವೀಧರನಾದರೆ ಅವನಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ, ಮಾನ್ಯತೆ. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕನಿಗೂ ಈ ಪ್ರಯೋಜನ ದೊರೆಯಬಾರದೇಕೆ ? ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನಾದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವನ್ನಾದರೂ ತರಪೇತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹೇಳಿಕೊಡಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಬೋಧನೆಯಾದರೋ ವಿಶೇಷಕಲೆ. ಅದರದೇ ಸ್ವಂತ ಸಮಸ್ಯೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉತ್ತಮಗಾಯಕವಾದಕನಾದವನು ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಕನೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವವೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಇದನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ತರಪೇತಿಲ್ಲದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಮಕ್ಕಳ, ವಿದ್ಯೆಯ ಪಾಡೇನು ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವನು ಉತ್ತಮ ಬೋಧಕನಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಲದು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಪಟ್ಟಿಕಟ್ಟಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ಜಟಕಾಕುದುರೆಯಂತೆ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಶಿಕ್ಷಕನು ಶಿಕ್ಷಣದ ತತ್ತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ, ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಧ್ಯೇಯಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದೆ ಅವನೂ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯೆಯೂ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಗಳಂತಾಗುವುದು ನಿಃಸಂದೇಹ. ಕಲೆ, ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಕೊಡಬೇಕಾದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಕ್ಷರವಿದ್ಯೆಯೂ, ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನವೂ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತರಪೇತೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

ಸಲಹೆಗಳು

ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತ ಬೋಧನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಬಾಲಕರ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವು ದೊರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪರಸ್ಪರ ಅನುಪಾತವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಗಂಡಸರೇ ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗಂಧವೇ ದೊರಕುವು

ದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಇದು ಕೂಡಲೇ ಸರಿಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿ ಉಳಿದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಸಂಬಳ ಮತ್ತು ಗ್ರೇಡುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಬೋಧಕ ಬೋಧ್ಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅನುಪಾತವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಎಂದರೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ, ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಬೋಧನೆಗೆ ಇರುವ ಪೀರಿಯಡ್‌ಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಪಠ್ಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಬೋಧನೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು. ವರ್ಷಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಮುಂದಿನ ತರಗತಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಲು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಷರತ್ತನ್ನು ವಿಧಿಸಿ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಲ್ಲಿಯೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಆಸಕ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಬೋಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ದುರಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಾದಿಲ್ವಾರುಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಣವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಬೇಕು.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ, ದೈಹಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೋಧನೆಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಒಂದು. ಇದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಬೇರೆ ವಿವೇಚನಕಾರ್ಯಾಗಾರದ ವರದಿಯು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಶಿಶುವಿಹಾರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಕಾಲೇಜಿನವರೆಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಬಹು ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆಯೆಂದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸತ್ಯವೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಲೇಖಕನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿತ್ತು. ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಂದ ತಜ್ಞರು ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಅತಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವೂ, ಗಹನವೂ, ಮುಖ್ಯವೂ ಆದ ವರದಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದರು. ಇದು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರವಾಗುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಲು, ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಲು ತಕ್ಕ ಮಾನಸಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಕು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿ, ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟವಾದರೂ, ಪುನಃ ಪಠ್ಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆ ಅಳಿಸಿ ಹೋಗುವ ಕಾಲ ದೂರವಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಲಘುಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, ಹಿಪ್ಪಿ ಸಂಗೀತ, ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮುಂತಾದವು ಬೇರೂರಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾಸೀನ, ಅವಹೇಳನ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿವೆ. ನಮ್ಮ

ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳ ಹೊರಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಯೋಜನೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುವ ಈಗಿನ ಕ್ರಮವು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಶಿಶುವಿಹಾರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳು—ಕಲಿಕೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳು—ಏಕೆ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಬೇಕು ? ಕ್ರಮವರಿತು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ೫-೬ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣತಜ್ಞರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಮೈಮನಸ್ಸುಗಳು ಬಲಿತು ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಐಚ್ಛಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿಯೋ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಪದವಿಯನ್ನೋ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈಗಿನ ಹಾಗೆ ಈ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಮನೆಪಾಠವನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ತಂದರೆ ಉಳಿದ ಕಲೆ, ಕಸುಬುಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಇದು ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ, ಆರಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿಯಾದರೂ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿನಾಯತಿಕೊಟ್ಟು ದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪಿರಿಯಡ್ಡಿನ ಹಾಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು ಯಾವ ತೊಂದರೆಯನ್ನೂ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಗದಿಯಾದ ಪಠ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಬೋಧಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವಾದ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಸಹಾಯಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಶಾಲೆಗೆ ಚರ್ಚಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನೂ ಲೇಖನ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನೂ ಅಂತರ ಶಾಲಾ, ಅಂತರ ಜಿಲ್ಲಾ ಮುಂತಾದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪುರಂದರದಾಸರು, ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ, ಜಯದೇವ ಮುಂತಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ದಿನಾಚರಣೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚು ವೆಚ್ಚವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೊರಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಪುಟ್ಟ ಮಕ್ಕಳೇ, ವೀಣೆ, ಪಿಟೀಲು, ಕೊಳಲು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿ ಹಾಡುವ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಗಣೇಶ ಚತುರ್ಥಿ, ಬಸವ ಜಯಂತಿ, ಬುದ್ಧ ಜಯಂತಿ, ಶಂಕರ ಜಯಂತಿ, ಮುಂತಾದ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಲಾಮಕ್ಕಳ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಮಕ್ಕಳು ಸಂಗೀತಶ್ರವಣದ ದಿನಚರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ, ಪ್ರತಿ ದಿನ ರೇಡಿಯೋನಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೇಳಿದ ಕಲಾವಿದರು, ಹಾಡುಗಳ ರಾಗ, ತಾಳಗಳು, ವಾಗ್ಗೇಯ

ಕಾರರು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಶಾಲಾ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ವಿಷಯಕವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಓದುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬಹುದು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಓದಿದ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ, ಕೇಳಿದ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ, ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಸಂಗೀತ ವಿಷಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪೂರ್ವಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ತಮಗೆ ಆಸಕ್ತಿ, ಆಸೆಗಳು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಏನೇನಿವೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ಏನೇನು ಆಗಬೇಕು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳನ್ನೂ ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ತನಗೆ ಮೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಯಾರು, ಎಂಬ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಗಳು, ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಇತರ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಸಾರಾಂಶ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು, ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಆಲ್ಬಂ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಸಂಗೀತದ ನಾದವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ, ಅವುಗಳ ವಾದನಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಕಂಠಮೇಳದ ಕೋರಲ್ ಗ್ರೂಪ್, ವಾದ್ಯಮೇಳದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಸಂಗೀತ ಮೇಳ, ಗ್ಲೀಕ್ಲಬ್, ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಕ್ಲಬ್, ಕನ್ಸರ್‌ವೇಟ್ವಾರ್‌ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸ್ವದೇಶದ ಮತ್ತು ಪರದೇಶದ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳು ಭಾಗವಹಿಸುವ ಗ್ಲೀಕ್ಲಬ್ಬುಗಳು, ಚರ್ಚ್ ಕೋರಲ್ ಗ್ರೂಪ್‌ಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೆಚ್ಚು ವೆಚ್ಚವಿಲ್ಲದೆ, ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ, ಮಾಡಬಹುದಾದ ವಿಷಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದು ಉತ್ಸಾಹಿಯೂ, ವಿವೇಕಿಯೂ ದಕ್ಷನೂ ತರಪೇತು ಪಡೆದವನೂ ಆದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಅಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಿರುವ ಶಾಲೆ ನಂದನವನವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಲಾ ಜೀವನವು ಹಬ್ಬವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯೆ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ, ಶಾಲೆ ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ತರಪೇತು

ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಸಲಹೆಗಳು

ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರಿಗೆ ತರಪೇತು ಕೊಡುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ

ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅನಿವಾರ್ಯ. ವಿವಿಧ ವಯಸ್ಸುಗಳ, ಮನೋಧರ್ಮಗಳ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ತರಗಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾದರೆ ಶಿಕ್ಷಕನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವಗಳು, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ, ಇತಿಹಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳೂ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ಥಾನವೇನು ಎಂಬುದೂ, ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪರಿಹಾರಗಳು, ಫಲಗಳು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಚೆನ್ನಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಆಚರಣಾವಿಧಾನಗಳೂ ಕರಗತವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬೌದ್ಧಿಕ, ದೈಹಿಕ ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲನು.

ಹೀಗೆ, ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕನಿಗೆ ತರಪೇತು ಅಗತ್ಯವೆಂದ ಮೇಲೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸಗಳೇನು ?

೧. ಪಠ್ಯಕ್ರಮವು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು.

೨. ಬೋಧನಾವಕಾಶವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು.

೩. ಪರೀಕ್ಷಾಕ್ರಮವನ್ನು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಬೇಕು.

೪. ತರಪೇತಿಗೆ ಬರುವ ಶಿಕ್ಷಕನ ವಿದ್ಯಾರ್ಹತೆಗಳನ್ನೂ ವಯೋಮಿತಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು.

೫. ಇವರಿಗೆ ಪಾಠಹೇಳುವ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಹತೆಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಬೇಕು.

೬. ತರಪೇತು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಕಟ್ಟಡ, ಉಪಕರಣ, ಸಂಬಳ, ಸಾರಿಗೆ, ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯಾಗುವ ಮತ್ತು ಆಗದ ಖರ್ಚು ವೆಚ್ಚಗಳ ಅಂದಾಜು ತಯಾರಾಗಬೇಕು.

೭. ತರಪೇತು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬೋಧಕ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಸಿಬ್ಬಂದಿ ಮಾದರಿಗಳು ನಿರ್ಣಯವಾಗಬೇಕು.

೮. ಬೋಧಕ ಬೋಧ್ಯರ ನಡುವೆ ಅನುಪಾತವು ತೀರ್ಮಾನವಾಗಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು, ಆಡಳಿತ ತಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಹಣಕಾಸಿನ ತಜ್ಞರುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಮಿತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ವರದಿಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವಂತೆ ವಿಧಿಸಬೇಕು. ಈ ಸಮಿತಿಯು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಶಿಫಾರಸುಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗದಂತೆ ಕೆಲವು ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದು.

ಪಠ್ಯಕ್ರಮ ಲೇಖಕನು ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮೈಸೂರಿನ ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕ ಬೋಧನ ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪಠ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಈ ವರದಿಯ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರಬೇಕು.

ಬೋಧನಾವಕಾಶ

ಪ್ರತಿ ಶಿಕ್ಷಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೂ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ೩೦ ಪಿರಿಯಡ್‌ಗಳಷ್ಟು ಬೋಧನಾವಕಾಶವಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಠ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಸಾಕಷ್ಟು ಶಾಲೆಗಳು ಮೊದಲು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ೩೦ ಪಿರಿಯಡ್‌ಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ, ಮುಂತಾದವು ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸುವ ಏರ್ಪಾಡು ಇರಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಹತ್ತನ್ನಾದರೂ ಅಧ್ಯಾಪಕರಿಂದ ತನಿಖೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪರೀಕ್ಷಾಕ್ರಮ

ಒಂದುಸಾವಿರ ಗರಿಷ್ಠಾಂಕಗಳ ಪರೀಕ್ಷಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಘಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯುಳ್ಳ ೫ ಲಿಖಿತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನೂರು ಗರಿಷ್ಠಾಂಕಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ನೂರು ಗರಿಷ್ಠಾಂಕಗಳುಳ್ಳ ಮೂರು ಪ್ರಯೋಗ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೋಧನೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಘಂಟೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿದ್ದು ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರೂ ಇರುವ ಮೂವರು ಪರೀಕ್ಷಕರ ಮಂಡಳಿಯು ನಡೆಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಭ್ಯಾಸ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಬರೆದು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಪಾಠಸೂಚಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಟಿಪ್ಪಣಿ ದಾಖಲೆಗಳು, ಆಲ್ಬಂ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೌಲ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ನೂರು ಗರಿಷ್ಠಾಂಕಗಳು ಇರತಕ್ಕದ್ದು. ಇದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರೀಕ್ಷಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪರೀಕ್ಷಕ ಮಂಡಲಿಯೇ ಮಾಡಬಹುದು. ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಮೌಖಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ನೂರು ಗರಿಷ್ಠಾಂಕಗಳು ಇರತಕ್ಕದ್ದು.

ವಿದ್ಯಾರ್ಹತೆ

ತರಪೇತು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಶಿಕ್ಷಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಪದವಿಪೂರ್ವ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾದರೆ ಹತ್ತನೆ ಸ್ಟಾಂಡರ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆ ಹೊಂದಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸೀನಿಯರ್ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಿ ೫ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಇರಬಾರದು. ಪದವಿಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾದರೆ ಭಾರತೀಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಿಂದ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಬಿ.ಎ. ಅಥವಾ ಬಿ. ಎಸ್‌ಸಿ. ಪದವೀಧರನಾಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸರ್ಕಾರದ ವಿದ್ವತ್ ಅಥವಾ ತತ್ಸಮ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಿರಬೇಕು.

ಸುಮಾರು ೫೦ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿರುವ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಠ ಹೇಳುವ ಸಿಬ್ಬಂದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್ ಆಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಹುದ್ದೆಯು ಇರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ತುಂಬುವವರು ಭಾರತೀಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವೊಂದರ ಅಂಗೀಕೃತ ಮಾಸ್ಟರ್ ಪದವಿ

ಯನ್ನೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಶೋಧಕ, ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞನೂ ಆಗಿದ್ದು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಹತ್ತುವರ್ಷಗಳ ಬೋಧನಾನುಭವವಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ ಪ್ರಕಟನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದಿದ್ದರೆ ಉತ್ತಮ. ಇದಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬ ರೀಡರ್ ಇರಬೇಕು. ಈ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅಂಗೀಕೃತ ಮಾಸ್ಟರ್ ಪದವಿಯನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನೂ ಬೋಧನದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ೫ ವರ್ಷಗಳ ಅನುಭವವನ್ನೂ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಯಾವುದಾದರೂ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಇವಲ್ಲದೆ ನಾಲ್ಕು ಲೆಕ್ಚರರ್ ಹುದ್ದೆಗಳಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರೂ ಉಳಿದೆರಡು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ತುಂಬುವಂತಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಧಿಯು ಒಂದು ವರ್ಷಕಾಲವಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆ ಯಾದವರಿಗೆ ಪದವಿಪೂರ್ವ ತರಪೇತು ಪಡೆದವರಿಗೆ ಎಂಬ ಶಿಫಾರಸು ಪತ್ರವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಘಟಿಕೋತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಬಹುದು. ಇಂತಹವರನ್ನು ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ನೇಮಿಸಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾ ಮೂಲವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಅಥವಾ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಮುದ್ರೆ, ಅಂಗೀಕಾರ, ಸಹಕಾರ ಗಳನ್ನು ಪಡೆದು, ಆಡಳಿತ, ಹಣಕಾಸು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸರ್ಕಾರದ ಡೈರೆಕ್ಟೊರೇಟ್ ಆಫ್ ಕೊಲಿಜಿಯೇಟ್ ಎಜುಕೇಷನ್ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾಇಲಾಖೆಯವರು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಲಿ ಇರುವ ಟಿ.ಸಿ.ಎಚ್. ಮತ್ತು ಬಿ.ಎಡ್. ಕೋರ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಂದು ಐಚ್ಛಿಕ ಪಠ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಈಗಾಗಲೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ತರಪೇತು ಪಡೆದು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತರಪೇತು ಆಗಿ ದ್ದವರಿಗೆ ಅದೊಂದೇ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕೂರುವಂತೆ ವಿನಾಯತಿಯನ್ನು ನೀಡ ಬೇಕು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ತರಪೇತನ್ನು ಪಡೆದವರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕ ಬಡ್ತಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪರಿಹರಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆ ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಬಹುದು.

೧. ಐಚ್ಛಿಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಭರವಸೆ.

೨. ಪದವಿಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪದವಿಗಳಿಗೂ, ಟಿ.ಸಿ.ಎಚ್. ಮತ್ತು ಬಿ.ಎಡ್.ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಕೋರ್ಸುಗಳಿಗೂ ತಾರತಮ್ಯ ಭಾವವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕು.

೩. ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಕಡ್ಡಾಯವಾದ ಪಠ್ಯವಿಷಯವಾದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಗೀತ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು (ಸುಮಾರು ೩೦೦೦) ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಪಾರ್ಟ್ ಟೈಂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೪. ಹಾಲಿ ಇರುವ ಪ್ರೌಢಶಾಲಾ ವೇಳಾಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪೀರಿಯಡ್‌ಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ಶಾಲೆಯ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಾರಕ್ಕೆ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ೨೫ ಪೀರಿಯಡ್ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸರ್ಕಾರದ ಸಹಾಯಧನವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಖಾಸಗಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳವರು—ಇವರೇ ಹೆಚ್ಚುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವವರು—ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಯಬಹುದು.

೬. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಾದಿಲ್ವಾರನ್ನೂ ಪೂರೈಸಲು ಪ್ರತಿಶಾಲೆಗೂ ಧನಸಹಾಯವು ಅಗತ್ಯ.

೭. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು, ಮುಂತಾದವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಜುಕೇಷನ್ ಮ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ್ ಇನ್ ಏಡ್ ಕೋಡನ್ನು ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ.

೮. ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಖಾಸಗಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರ.

ಈ ಮತ್ತಿತರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಲೇಖಕನ ವಿವೇಚನಕಾರ್ಯಾಗಾರಕ್ಕೆ ಕಾಲಾವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದೂ ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದಾದ ತಜ್ಞರ ಉಪಸಮಿತಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಯಿತು.

೧೬. ವೀಣೆಯ ಬೆಡಗಿದು ಮೈಸೂರು

ಮೈಸೂರು ಈರನಗೆರೆ ಮೊಗರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ವಾಂಗೀಭಾತು, ತುಪ್ಪ ಜಿನುಗುವ ಕೇಸರಿಭಾತು, ಬೋಂಡಗಳನ್ನು ಮೆದ್ದು, ಮೆಲ್ಲಗೆ ತೇಗಿ, ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ-ಮೈಸೂರು ಅಗರುಬತ್ತಿಗಳ ಕಂಪಿನ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಮೂಗರಳಿಸಿ, ರತ್ನಗಂಬಳಿಯ ಮೇಲೆ ಲೋಡಿಗೆ ಮೈಯೊಡ್ಡಿ ಕುಳಿತು, ಮೈಸೂರು ಬುತ್ತಿಚಿಗುರನ್ನು ಮೆಲ್ಲುತ್ತಾ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಗೆ ಕಿವಿಯೊಡ್ಡಿ ಎಂದಾದರೂ ಮೈಮರೆತಿದ್ದೀರೇನು ?

ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರೆ ನೀವು ಪುಣ್ಯಶಾಲಿಗಳು ; ಈ ಸ್ವರ್ಗವೇ ಇರಲಿ, ಆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕಿಚ್ಚುಹಚ್ಚು, ಎಂದು ಸರ್ವಜ್ಞನೊಡನೆ ದನಿಗೂಡಿಸಿರುತ್ತೀರಿ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ—ಬಾಯಲ್ಲಿ ನೀರೂರುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲವೆ ?

ಹೀಗೆ ಮೈಸೂರು ಮಾಯೆಯಾಗಿ ಕಾಡಿತ್ತು ರಸಿಕಂಗೆ; ಬಹು ಪ್ರಿಯವಾದ, ಮಧುರ ವಾದ ಮಾಯೆಯಾಗಿ ರಸಿಕನ ಕಿವಿಕಣ್ಣುಮೂಗುಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ನೆನಹುಗಳು ಅವನ ಬೆಂಬತ್ತಿ ಬಹುಕಾಲ ಕಾಡುತ್ತವೆ ; ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆದು, ಎಳೆದು ತರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುವುದು

—ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ.

ಅಂದು

ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವೀಣೆಯಿಂಚರದ ಇಂಪುಪೆಂಪುಗಳು ಬಹುಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಂತೂ ವೀಣೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಆದಿಶೇಷನಂತೆ ಸಹಸ್ರಜಿಹ್ವರಾಗುತ್ತಾರೆ ; ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸುಧೆಯ ಸೋನೆ ಸಾಲಿಕ್ಕಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ವೀಣೆಗೂ ವೈಣಿಕರಿಗೂ ಸುಂದರವಾದ ನಾಮಕರಣಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿದ ಕವಿ ಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟು. ಗಾಜಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ವೀಣೆಯ ಕನಸು ಕಂಡ ಕವಿಯೂ ಕನ್ನಡ ದಲ್ಲುಂಟು—ಯಾರು ಬಲ್ಲರು, ಕನಸೋ ನನಸೋ ! ತ್ರಿಲೋಕ ಸುಂದರಿಯರಾದ ರಾಜಕುವರಿಯರ ಸ್ವಯಂವರವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವೀಣಾವಾದನ ವೈದಗ್ಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಪಣವೊಡ್ಡಿ, ಅವರಿಂದಲೂ ಮಾರ ಸಮಾನರಾದ ರಾಜಕುಮಾರ ರಿಂದಲೂ ವೀಣೆಯ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿ, ಆ ವಿನಿಕೆಗಳ ಆನಂದಸುಧಾಬ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ರಸಿಕನನ್ನು ಮೀಯಿಸಿದ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ! ರಾಜಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆಂದು ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಯಂತ್ರದ ಕೀಲುಗೊಂಬೆಗಳಿಂದ ನುಡಿಯಿಸಿ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಏರ್ಪ ಡಿಸಿದ ಕವಿಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟು. ರವಿ ಕಾಣದುದನ್ನು ಒಳಗಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಅವನು

ಬರೆದನೆ? ಹೊರಗಣ್ಣು ನೋಡಿ ಅಚ್ಚರಿಯಾದುದನ್ನು ಬರೆದನೆ? ಕಾಲಪುರುಷನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಣ್ಣುಮಿಟುಕಿಸಿ ಮೌನದಿಂದ ಮುಗುಳು ನಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ವಿಸ್ಮೃತಿ, ಊಹೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸೆರಗನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಹೊದಿಸಿಬಿಡಲು ಕಾಲಪುರುಷನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೊಯ್ಸಳ ರೂವಾರಿಗಳು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವೀಣೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಬೃಹತ್ತು ಮಹತ್ತುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕಡೆದು ಕಾಲನಿಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದರು. ಅವರ ಹೆದ್ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಕನ್ನಡ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಕಲ್ಲನ್ನು ಅರಳಿಸಿ, ಮಾತನಾಡಿಸಿ ವೀಣೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅದ್ಭುತವು ಸಂಶೋಧಕನಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆ.

ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕರಾದ ಮುಸ್ಲಿಮರು ವಿಜಯನಗರವನ್ನು ಕೆಡವಿ ನೆಲಸಮಮಾಡಿದರು, ನಿಜ ; ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಭುವನೇಶ್ವರಿಯ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಕೆಡಿಸಲಾರದೆಹೋದರು. ವಿಜಯನಗರವು ಬಿದ್ದರೇನಂತೆ, ಆ ತಾಯಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೈದೋರಿದಳು, ವೀಣಾಧರೆಯಾಗಿ, ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದಳು. ವಡೆಯರ ವಂಶ ಕರ್ಣಾಟಕರತ್ನಸಿಂಹಾಸನದ ಒಡೆಯರಾದಾಗ ವೀಣೆ ಅವರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರೇ ಸ್ವತಃ ವೀಣಾವಾದನ ವಿದಗ್ಧರು : 'ಜಾಣಂ ಬೀಣೆಯಿನೀ ಕುಮಾರಂ ಚಿಕದೇವಂ ಬಾಜಿಸುತ್ತಿರ್ಪ್ಪಿನಂ ಪ್ರಾಣಂ ಬಂದುದು ಜಂತ್ರಬಿಜ್ಜೆಗೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ತಿರುಮಲಾರ್ಯ. ಅವರು ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ 'ಅನಿತುಂ ತಂತ್ರಿಗಳಿಂದಮೊಂದೆ ದನಿಯುಣ್ಮೆತ್ತು, ಶ್ರುತಿಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಮ್ಮಗೆ ಕಸ್ತುರಿಯಂ ಕಂಪಿನಂತೆ ಕವಿಗುಂ ನಾದಂ; ಸ್ವರಪ್ರಕ್ರಮಂ ಘನರತ್ನಾವಳಿಯಂತೆ ತೋರು'ತ್ತಿತ್ತು. ಇವರ 'ಆಸ್ಥಾನ ಸಮುಖದ' ವೀಣಾ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವೀಣೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಿದನು. ಸ್ವತಃ 'ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶಾರದ'ರಾಗಿದ್ದ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜೇಂದ್ರರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವೀಣಾಕೃಷ್ಣಯ್ಯನು 'ಪಾಣಿಪಲ್ಲವದೆ ಪಿಡಿದು ವಲ್ಲಕಿಯ ಕಟ್ಟಾಣಿಮುತ್ತಿನ ಚೌಕುಳಿಯ ಮಾಣದೆ ಧರಿಸಿಹ ಬಯಕಾರ'ನಾಗಿದ್ದವನು. ಈ ಕಾಲದ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ 'ಪಟುವಾಂತ ವೈಣಿಕಮಲ್ಲ ಗಾಯಕರ ವಿಸ್ಫುಟ ವೀಧಿಗಳೊಪ್ಪುವುವು'. ಈ ವೀಣೆಕೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾರಿಯರು 'ಧರ ರುದ್ರವೀಣೆಯ ಕರದಲ್ಲಿ ಪಿಡಿದು ಮಾಣದೆ ನುಡಿಸುತಿರಲು ಭೀತಿಯಂ ಪಂಚಬಾಣನಲ್ಲಿಂ ತೆರಳಿದನು'! ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ರಭುಗಳ ಆಸ್ಥಾನವಂತೂ ಆಧುನಿಕ ಮೈಸೂರಿನ ವೀಣಾವಾಹಿನಿಗಳ ಮಾನಸರೋವರವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಪರಂಪರೆ ಚಾಮರಾಜ ವಡೆಯರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಲಿತು ನಾಲ್ವಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಏಕೆ, ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರೇ ಸ್ವತಃ ವೀಣಾವಾದಕರಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೇನು ? ಅವರ ಎದುರಿಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿ ಸೈ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಗಂಡು 'ಎಂಟೆರ್ದೆ'ಯವನೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು !

ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯ—ಆದಪ್ಪಯ್ಯ

ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯವಾದವು; ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಮಿಳು ಆಂಧ್ರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಬಲಿಸಿದ ಕಾಲವದು. ತಂಜಾವೂರಿನ ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ ಹಾಗೂ ತುಳಜೇಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮಕುಟ ಮಣಿಯಾಗಿದ್ದವರು ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯನವರು. ಕರ್ಣಾಟಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾದ ಇವರು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಆಧುನಿಕ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಮಧ್ಯಮಕಾಲ, ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ ಗಾಯನ ವಾದನಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಾರಿದೀಪವಾದವರು. ಸಂಗೀತದ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಗುರುಗಳೆನಿಸಿ ಅವರ ಸಂಗೀತಸ್ಫೂರ್ತಿಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಿಡಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸಿ ಬೆಳಕು ಮಾಡಿದವರು. ಇವರು ರಚಿಸಿದ ಭೈರವಿರಾಗದ ವಿರಿಬೋಣಿ ಎಂಬ ಅಟ್ಟತಾಳದ ವರ್ಣವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವತಾರೆಯಾಗಿದೆ. ಇವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಗಾಯಕರೂ ವೈಣಿಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಈ ವರ್ಣವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಹಲಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವರ ಮಗನಾದ ವೀಣಾ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯನೂ ಪ್ರಗಲ್ಭ ವೈಣಿಕರೂ ಪ್ರೌಢವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯನ ಮಗ ವೀಣಾಸುಬ್ಬುಕುಟ್ಟಿಯಂತೂ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ, ತಾನ, ಪಲ್ಲವಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವೀಣಾವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯರಾಗಿದ್ದು, ತಾಳಬ್ರಹ್ಮರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರ ಮನೆತನದ ವೀಣಾವಾಹಿನಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲವರೆಗೂ ಹರಿದುಬಂದು ನಂತರ ಕಾಲದ ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗಿಹೋಯಿತು.

ಹೈದರಲೀಖಾನರು ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಾಗ ಅವರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆದಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಪ್ರಮುಖವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರು. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಗ, ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು, ಹೀಗೆ ಎರಡು ರಾಗಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ನುಡಿಸಿ ಹಾಡುವ ಅದ್ಭುತ ರಾಗಾವಧಾನ ಶಕ್ತಿ ಇವರಿಗೆ ಇತ್ತಂತೆ. ಇವರ ಮಕ್ಕಳು ಅಪ್ಪಯ್ಯ, ಕುಪ್ಪಯ್ಯ ಮತ್ತು ಶೇಷಯ್ಯ. (ಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರನ್ನು ಕೂಸಪ್ಪ ಎಂದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು.) ಅಂದಿನ ರಾಜಕೀಯದ ಅಭದ್ರತೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವೈಣಿಕಸೋದರರಿಬ್ಬರೂ ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ವಲಸೆಹೋಗಿ ಶರಭೋಜಿ ಮಹಾರಾಜರ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಸಡ್ಡೆ ಅಸೂಯೆಗಳ ದುರ್ಗಮ ದುರ್ಗವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ, ಅವರೇ ಇಟ್ಟ ಪಣದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿ ಶರಭೋಜಿ ಪ್ರಭುವಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಾದುದೂ ಅನೇಕ ಜಹಗೀರಿಗಳನ್ನು ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಪಡೆದುದೂ ಒಂದು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯವಾದ ಕಥೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರಿಗೆ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಕೂಸಪ್ಪ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳೂ ನರಸಮ್ಮ ಎಂಬ ಮಗಳೂ ಇದ್ದರು. ನರಸಮ್ಮನವರ ಮಗನೇ ವೀಣೆ ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪ ; ಇವರ ಮಗನೇ ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣ. ಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಸೋದರರಾದ ವೀಣೆಶೇಷಯ್ಯನವರಿಗೆ ಅನಂತಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ

ಎಂಬಿಬ್ಬರು ವೀಣಾವಿದ್ಗರಾದ ಗಂಡುಮಕ್ಕಳಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ದೊಡ್ಡಶೇಷಣ್ಣನೆಂಬ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ದತ್ತು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಇವರ ಮಗನೆ ವೀಣೆಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು. ಆದಪ್ಪಯ್ಯನವರ ವಂಶವೃಕ್ಷವನ್ನು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವೀಣಾಶೇಷಣ್ಣನವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಆಪ್ತರಾಗಿದ್ದು ಒಡನಾಡಿಗಳಾಗಿದ್ದವರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಂಶವೃಕ್ಷವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನೆತನದವರು ಬಣ್ಣಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.

ಇದು ಏನೇ ಇರಲಿ. ವೀಣಾವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಗಳ ವಿಭಾಗದ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಶರಭೋಜಿಯ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕರ್ಣಾಟಕಭೋಜನಾದ ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣಪ್ರಭುಗಳ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಕನ್ನಡಕುಲದ ವೀಣಾಕಾವೇರಿ ತಮಿಳುನಾಡನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹರಿದುಬಂದಳು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಮೈಸೂರು ರಾಜಾಸ್ಥಾನವು ಸಂಗೀತಪ್ರೌಢಿಮೆ ಸಂಗೀತಾಶ್ರಯಗಳಿಗೆ ಇತರ ರಾಜರ ಅಸೂಯೆಯೂ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದರ ಕಾಂತಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ದೊರೆಗಳಿಗೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಬಲಗೈ; ಅವರ ಮಾತೇ ವೇದವಾಕ್ಯ. ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರು ದೊರೆಯೇ ಆದರು. ವೀಣಾಭಕ್ಷಿಯವರಾದ ಅವರ ಮನೆ ಎರಡನೆಯ ಅರಮನೆ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಾಜೋಚಿತವಾದ ಏಳು ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿಯ ಪಹರೆಯ ಗೌರವವು ಸಂದುದು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇವರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಶ್ರೀತ್ಯಾಗರಾಜರ ಸಂಗೀತಗುರುಗಳು ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು. ಇವರ ಮಗನಾದ ಸೊಂಟಿವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನವರು ಶರಭೋಜಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆಶ್ರಯವನ್ನರಸಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದರು ; ವೀಣಾಭಕ್ಷಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಪ್ರೀತಿಗೌರವಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ, ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಅನುಗ್ರಹ, ಆಶ್ರಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದರು. ವೀಣಾಭಕ್ಷಿಯವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲೆಳಸಿದ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನವರು ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಅಠಾಣಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅರ್ಪಿಸಿದರು. ಅವರು ದೇಹಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾದರೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಅವರ ಸಮಾಧಿಯು ಮೈಸೂರಿಗೆ ಅತಿಸಮೀಪದ ಪಶ್ಚಿಮವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದು ಬಹುಶಃ ಅನೇಕರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಾರದು.

ಪವಾಡಪುರುಷ ಸಾಂಬಯ್ಯ

ಇಂದು ಮೈಸೂರಿನದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ವೀಣಾಪರಂಪರೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೈದರಲೀಖಾನ್, ಟಿಪ್ಪೂಸುಲ್ತಾನ್ ಮತ್ತು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪುರಾತನವಾದುದು ನಾಲ್ವರು ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರದು. ಸಾಂಬಯ್ಯ, ಕಾಳಹಸ್ತಯ್ಯ, ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂಬ ವಡಮ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾದ ಈ ನಾಲ್ವರೂ ವೈಣಿಕರೇ, ಗಾಯಕರೇ. ಇವರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರಾದ ಸಾಂಬಯ್ಯನವರು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಉಪಾಸಕರು, ನಿಗ್ರಹಾನುಗ್ರಹಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದವರು. ಅವರನ್ನು ಕಂಡು ಕರುಬುವವರೊಬ್ಬರು, ವೀಣೆ ಸಾಂಬಯ್ಯನವರು ವೀಣೆಗೆ ತಂತಿಯ ಬದಲು ಕಿತ್ತಾನಾರಿನ ಹುರಿಯನ್ನೆ ಕಟ್ಟಿ ನುಡಿಸಬಲ್ಲರೆಂಬ ವದಂತಿಯನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸಿ ದೊರೆಗಳವರೆಗೂ ಮುಟ್ಟಿಸಿದರು. ಈ ಕುಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನರಿಯದ ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಭುಗಳು ಈ ಕೌಶಲವನ್ನು ತಮಗೆ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದು ಪಟ್ಟುಹಿಡಿದರಂತೆ. ಬೇರೆ ಉಪಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಂಬಯ್ಯನವರು ವೀಣೆಗೆ ಕಿತ್ತಾನಾರನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿದರು ; ದೇವಿಯನ್ನು ನೆನೆದು ನುಡಿಸಿದರು—ಆಸ್ಥಾನವು ದೈವೀನಾದಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ತುಂಬಿ, ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ಮೈ ಮರೆತು ಪುಲಕಿತವಾಯಿತ್ತು. ಸಾಂಬಯ್ಯನವರಿಗೆ ವೀಣೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದ ಸ್ವಾಮ್ಯ ; ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವವು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ ಮೂಡದಿದ್ದಾಗ ರೇಗಿ, 'ಹುಂ !' ಎಂದು ಗರ್ಜಿಸಿ, ಅವರ ಮನೆ ಮಾತಾದ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ 'ನುಡಿಯೇ, ... ಂಡೆ! ಎಂದು ಗದರಿಸಿ, 'ಮಾತನಾಡಿಸು'ತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಒಮ್ಮೆ ಅವರ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾದ ವೀಣೆ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಅವರ ಮಾಂತ್ರಿಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಜೀವದಿಂದ ಉಳಿಯುವುದೇ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ; ಹೇಗೋ ರಾಮತಾರಕ ಜಪದಿಂದ ಬದುಕಿ ಉಳಿದರು ; ಆದರೂ ಕೊನೆಯವರಿಗೂ ಆರೋಗ್ಯವು ಸುಧಾರಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ ; ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಕೈಕಾಲು ಉಗುರುಗಳು ಕಪ್ಪಾಗಿ, ಹಳ್ಳಬಿದ್ದು ನಿಂತವು.

ವೀಣೆ, ಪಿಟೀಲು, ಸಿತಾರ್ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ತಂತೀವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಸಾಂಬಯ್ಯನವರು ಏಕಾಂತವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಕೊಠಡಿಗೆ ಬೀಗಮುದ್ರೆ ಬಿದ್ದಿರಲು, ಅದರೊಳಗಿನಿಂದ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಮಂಜುಳನಾದದಿಂದ ಮೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಕೇಳಿದ್ದುದನ್ನು ವೀಣೆ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಆಗಾಗ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಂಬಯ್ಯನವರು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ಘನವೆಂಬ ಪುನರುಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ನೂರು ವೀಣೆಗಳು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಮೊಳಗಿದಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಿಲ್ಲಾನದ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರದು ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ಬಂಗಾರು ಸಾಮಿ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಮಗನನ್ನುಳಿದು ಈ ಸೋದರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಉಳಿಯದೆ ಹೋದುದು ದುರ್ದೈವವೇ ಸರಿ. ಬಂಗಾರುಸಾಮಯ್ಯನ ಜೀವಿತ ಸಾಧನೆ, ಸಂತತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಏನೂ ತಿಳಿದೇ ಬಂದಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಮಕ್ಕಳು ರಾಮಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮಣಯ್ಯನವರಿಬ್ಬರೂ ವೀಣಾವಾದನಕೋವಿದರಾಗಿದ್ದರು.

ಅವಧಾನಪುರುಷ ಸವ್ಯಸಾಚಿ

ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನಲಂಕರಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಹಾಸಾಧಕರನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು. ಶ್ರೀವೈಷ್ಣವ ವೈಣಿಕಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ಇವರಿಗೆ 'ಸವ್ಯಸಾಚಿ

ಅಯ್ಯಂಗಾರ್' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಉಳಿದುಹೋಯಿತು. ಅವರ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಎಂದು ಹಳಬರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ; ಇದು ಸರಿಯೋ ಅಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. 'ಸವ್ಯಸಾಚಿ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ : ಬಲಗೈಬೆರಳುಗಳಿಂದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಮಿಡಿದು ಎಡಗೈ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಷ್ಟೇ ಸುಲಭವಾಗಿ, ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಡಗೈಬೆರಳುಗಳಿಂದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಮಿಡಿದು ಬಲಗೈಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಮೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಾಹಠಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದರು, ಈ ನಾದೋಪಾಸಕ. ಇವರ ಪರಂಪರೆಯೂ ಉಳಿದು ಬಂದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣ

ಇದೇ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಘನವೆತ್ತ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವೈಣಿಕರೆಂದರೆ ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣನವರು. ಇವರು ದ್ರಾವಿಡ ಬೃಹಚ್ಚರಣರು. ಇವರ ತಂದೆ ರಾಮಭಾಗವತರು. ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಪರದೇಶದ ಜಲತರಂಗ್ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಬಂದರು; ಸ್ಥಳೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೀರಿಸಿ ಅವರ ಬಿರುದುಬಾವಲಿಗಳನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮೂರಿನ ಬಾವುಟವನ್ನು ಏರಿಸಿ ಮುಂದಿನೂರಿಗೆ ಪಯಣ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠಿ ಇದ್ದ ಹದಿನಾರು ಹೆಜ್ಜೆಯ ಹುಲಿ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಸೌರಭವು ದಶದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದ ಕಾಲವಿದು; ಆದುದರಿಂದ ವಿಶೇಷ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ವಿಶೇಷ ಸವಾಲು ಒಡ್ಡಲು ಹವಣಿಸಿದ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಟಕುರಂಜಿರಾಗದಲ್ಲಿ ದ್ರುತಗತಿಯ ಪಲ್ಲವಿಯೊಂದನ್ನು ನುಡಿಸಿದರು ; ಇದನ್ನು ತ್ರಿಕಾಲ ಮಾಡಿ, ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿ, ಸವಾಲೆಸೆದು ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಮುಗುಳ್ನಗೆ ನಕ್ಕರು. ಜಲತರಂಗ್ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ದ್ರುತಗತಿಯವಾದನವು ಬಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಜೀವಾಳವೂ ಹೌದು ; ವಿಳಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದರೆ ಸ್ವರಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಅದರಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಪಲ್ಲವಿಯ ತ್ರಿಕಾಲದ ವೇಗವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಡಿಕೆಯ ಮತ್ತಿತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಯಮಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಕಿವಿಯನ್ನೇ ಸೋಲಿಸುವ ಗತಿಯನ್ನೂ ಕಂಡು ಕಂಗಾಲಾದರು. ಇನ್ನು ವೀಣೆಯನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆ ? ಆ ದಿನವನ್ನೂ ಮೈಸೂರಿನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣನವರು. ಅದೇ ನಾಟಕುರಂಜಿಯಲ್ಲಿ 'ಅನ್ನಿಟಕಿ ನೀವೇ ಅಧಿಕಾರಿಯೈ' ಎಂದು ದೇವರಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಪಲ್ಲವಿಯೊಂದನ್ನು ಅದೇ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದರು ; ಆದರೆ ಇಷ್ಟೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ: ಪರದೇಶದ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನ ದ್ರುತತಮಗತಿಯಾದ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದನ್ನೇ ಇವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಇದಕ್ಕೆ ತ್ರಿಕಾಲವನ್ನು ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ—ಜಲತರಂಗ್‌ನಂತಲ್ಲ, ಗಮಕಶುದ್ಧವಾಗಿ—ನುಡಿಸಿದರು, ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ! ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಕೈಬೆರಳುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು—ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅವಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು. ಒಂದೇ ಏಡುಪಿಗೆ ಅಷ್ಟೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು ! 'ಯಮಸಾಧಕ'ನಾದ ಪರದೇಶವಿದ್ವಾಂಸನು ರುದ್ರಪಾರಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪಲಾಯನ ಸೂಕ್ತವನ್ನು ಜಪಿಸುತ್ತಾ ಹೇಳದೆ ಕೇಳದೆ ಕಂಬಿಕಿತ್ತನೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕೆ?

ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣನವರು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲವದೆ ಪಿಟೀಲು, ಸ್ವರಬತ್ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವೀಣರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪರಿಮಳವು ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹರಡಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು ; ಮದ್ರಾಸಿನಂತಹ ದುರ್ಗಮ ಸಂಗೀತದುರ್ಗವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ವಿದ್ವತ್ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡವರು, ಅವರು. ಅವರ ಸೋದರಳಿಯ (ಚಿಕ್ಕ) ಸುಬ್ಬರಾಯರೂ ವೀಣಾಗಾಯನ ಪಟುಗಳಾಗಿದ್ದು, ವೀಣಾ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರು ಇವರ ಶಿಷ್ಯರು ; ಸೋದರಳಿಯನೂ ಹೌದು. ಶಾಮಣ್ಣನವರಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು ; ಇಬ್ಬರೂ ವೀಣಾವಾದನ ಕೋವಿದರೇ. ವೀಣೆ ರಾಮಣ್ಣನವರಿಗೆ ವೀಣಾವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಮಗ ; ಅವರು ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದವರು ; ಮೈಸೂರಿನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ತರಬೇತಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾರಾಣಿ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದರು.

ವೀಣೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ; ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ; ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರ ಎಂಬ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ; ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸು ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿ ಅರಮನೆಯ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಇವರು ಕಾಲವಾಗಿ ಎಂಭತ್ತುವರ್ಷಗಳು ಸಂದಿವೆ. ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ 'ಸರೋಜದಳನೇತ್ರಿ' ಕೃತಿಗೆ ಇಂದು ದೊರೆಯುವ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರವು ಇವರದೇ. ಅವರು ಸ್ವರಜತಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ವೀಣಾ ರಾಮಭಾಗವತರ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವರ ವಂಶಸ್ಥರಾದ ಶ್ರೀ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂರವರುಗಳಿಂದ ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.)

ಪದ್ಮನಾಭ ಪರಂಪರೆ

ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣನವರಿಂದ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಬೆಳೆದು ಬಲಿಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರ ಪಟ್ಟಶಿಷ್ಯರು ಬೂದಿಹಾಳಿನ ವೀಣಾ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು, ಕರಿಗಿರಿರಾಯರು, ವೀಣೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಪ್ಪನವರು, ಚಿಂತಾಮಣಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರು, ಕೊಳ್ಳೆಗಾಲದ ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಬೂದಿಹಾಳಿನಲ್ಲಿ—ಎಂದರೆ ಚಿಕ್ಕನಾಯಕನಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೂಕು ಶ್ರೀರಾಮಪುರದಲ್ಲಿ—ಜನಿಸಿದ್ದು ೧೮೪೨ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ. ಅವರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಶಾಮಣ್ಣನವರ ಶಿಷ್ಯರೇ ಆಗಿದ್ದ ಹೊಸದುರ್ಗದ ವೆಂಕಟೇಶಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ವೀಣಾಗಾಯನಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪಾಠವಾಯಿತು. ನಂತರ ಪ್ರೌಢಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆಂದು ಅವರನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ

ಗುರುಗಳ ಬಳಿಗೆ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ; ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಹಾಡಿಕೆ ಮತ್ತು ವೀಣಾವಾದನಗಳೆರಡೂ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಪಕ್ವವಾದವು. ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಳ್ವಿಕೆ ಮುಗಿದಿದ್ದು ೧೮೬೮ರಲ್ಲಷ್ಟೆ. ಆಗ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರಿಗಿನ್ನೂ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತರ ಹರೆಯ. ಶಾಮಣ್ಣನವರಿಗೆ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ. ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣ ಭೂಪರ, ನಂತರ ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರ ಆಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನರಾದರು. ಅವರು ಮಹಾಸಾತ್ತ್ವಿಕರು, ಸೌಜನ್ಯಶೀಲರು, ಮುಗ್ಧಸ್ವಭಾವದವರು. ಲೋಕದ ವಿಷಯ ದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸರಳರೋ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ವಿದಗ್ಧರು, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಸಂಪನ್ನರು. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನವು ಕುದುರೆಯ ಮೊಟ್ಟೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲ ವದು. ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರಕೋವಿದರೂ ಆಗಿದ್ದ ವೀಣಾಸಾಂಬಯ್ಯನವರನ್ನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಒಂದು ಉಕ್ತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತರುಣ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಎದುರಿಸಿ ಗೆದ್ದಿದ್ದರು ! ಅವರದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಿಶಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವೋ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಂಯಮ, ಶಿಸ್ತು, ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಜ್ಞಾನ ; ಶ್ರುತಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಿಗಾಗಿ, ನಿಕರತೆಗಾಗಿ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ತಪಸ್ಸಾಗಿಸಿ ಗೆದ್ದವರು; ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧಿಗಾಗಿ, ಅದರ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಜೀವನವೆಲ್ಲ ಹೋರಾಡಿದರು. ಪ್ರಚಾರದ ಅಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಮನ ಸೋಲದ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ ನವರು ಎಲೆಯ ಮರೆಯ ಕಾಯಾಗಿ—ಅಲ್ಲ, ಹಣ್ಣಾಗಿ—ತಮ್ಮ ಐವತ್ತು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಬಾಳ್ವೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಜಸಗುಣವಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು, ಅವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕಲಾನೈಪುಣಿಗಳು ಇತರರಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನನಗೆ ಎನ್ನಿಸುವುದುಂಟು.

ಆದರೆ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಪರಂಪರೆ ಇದರಿಂದ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು ಎಂದೇನೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಸಂಗೀತಗಳೆರಡಲ್ಲೂ ಪ್ರಬಲ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಏಕೈಕ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಅವರದೇ. ಅವರ ಹಲವು ಶಿಷ್ಯರು ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದರು. ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರಾದರೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ವೀಣೆ, ಪಿಟೀಲು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಾದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಗಿಸಿ ಬೂದಿಹಾಳಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಗೃಹಸ್ಥರಾಗಿ ಅವರು ನೆಲೆಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ವೆಂಕಟೇಶಶಾಸ್ತ್ರಿ ಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯನವರನ್ನು ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ತರಪೇತು ಮಾಡಿದರು. ನಂತರ ಮೈಸೂರಿಗೆ ವಾಪಸಾಗಲು ಚಾಮರಾಜಪ್ರಭುಗಳ ಆಹ್ವಾನವು ಬಂದಿತು; ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿಯೂ ಮಹಾರಾಣೀ ಬಾಲಿಕಾ ಶಾಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿಯೂ ಮಹಾರಾಜರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿಯೂ ನೇಮಿತರಾದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ರಾಜಾಚಾರ್ಯರು, ಸುಬ್ಬರಾಯರು, ಮೂಗೂರು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಕರೂರು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ವಿಶ್ವನಾಥಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, 'ದಚ್ಚಿ'(ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ)ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮೈಸೂರು ಕರಿಗಿರಿರಾಯರು, ಕುಮಾರಾ ವಧಾನಿಗಳು, ಮಂಡ್ಯದ ಶಾಮಾಚಾರ್ಯರು, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು, ಭರಮ

ಸಾಗರದ ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜಣ್ಣನವ ರನ್ನು ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಸುಬ್ಬರಾಯಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಏಕಮಾತ್ರ ಪುತ್ರ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಯಾರು ಮಾಡಿದರು.

ಈ ಶಿಷ್ಯಕೋಟಿಯಾದರೂ ಗುರುಗಳಂತೆಯೇ ಪರಮ ಸಾತ್ತ್ವಿಕರು ದಂಭದ್ವೇಷಿಗಳು. ನಿರಾಡಂಬರರು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ—ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರನ್ನೂ ಒಳ ಗೊಂಡು—ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ, ಪ್ರಚಾರಗಳ ಕಾಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗದೆ ಕಲಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದರು. ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ವಾಸುದೇವಾ ಚಾರ್ಯರು. ವೀಣೆಗೆ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಇವರಲ್ಲಿ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ ರದು ವಿಖ್ಯಾತವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಷ್ಟೆ ; ಈಚಿನವರೆಗೂ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇದ್ದು ಚಿರಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬರೆಯುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ ; ವೀಣಾಪರಂಪರೆಯ ವಿಷಯದ ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಅಂತಹ ವರ್ಣನೆ ಮೀರಿದ್ದೂ ಹೌದು.

ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು ಗಾಯಕರೂ ಹೌದಷ್ಟೆ. ಅವರ ಗುರುಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೂ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೂ ಗಾಯಕವೈಣಿಕರ ಎರಡು ವರ್ಗದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಶಿಷ್ಯರ ಪೈಕಿ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು, ಸಂಗೀತಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಇವೆರಡೂ ಉಳಿದುಬಂದಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಹೌದು. ಮೈಸೂರಿನ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಹಾಗೂ ಚಾಮರಾಜ ಪ್ರಭುಗಳ ಆಸ್ಥಾನ ದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಅವರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆ ಯಂತೆ ಪ್ರಭುಸ್ತುತಿಯೇನೋ ಇದೆ.

ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಭುಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಗಮನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ದಿಟ್ಟತನವೂ ರಾಜಸಗುಣವೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ ಅವರ ರಚನೆಗಳು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಲಿಲ್ಲ ; ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರ ಅಂಕಿತವೂ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಅಂಕಿತವೂ 'ಪದ್ಮನಾಭ' ಎಂದೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಹಲವು ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ದೂರದ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರದೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ದರಿಂದ ಹತ್ತಿರದ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವೇ ಆಯಿತು.

ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಹತ್ತು ಸ್ವರಜತಿಗಳೂ ಆರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೀರ್ತನೆಗಳೂ 'ಪದ್ಮ ನಾಭಪಂಚಕ'ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಐದು ಶ್ರೀರಾಮಸ್ತುತಿ ಪರವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೀರ್ತನೆಗಳೂ ಎಂಟು ತೆಲುಗು ಕೃತಿಗಳೂ ಮೂರು ಜಾವಳಿಗಳೂ ದೊರೆತಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ (೧೯೯೯). ಶ್ರೀಕಾಂತಂ ನಾಗೇಂದ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಇವುಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಛಾಯಾನಾಟ, ಸರಸಾಂಗಿ, ಸತ್ಯವತಿ, ಶುದ್ಧವೇಳಾವಳಿ, ಸಿಂಧುಮಂದಾರಿ, ವಕುಳಾಭರಣ, ಬಹುದಾರಿ ಮುಂತಾದ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ

ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮುದ್ರೆಯೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಗಾಯನಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರ ಶೈಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು*

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರಿಗಿಂತ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿರಿಯರು. ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆಯೇ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಅವರೂ ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಂತೆಯೇ ಮಹಾತೇಜಸ್ವಿಗಳು, ತಪಸ್ವಿಗಳು, ಸರಳಮುಗ್ಧಸ್ವಭಾವದವರು ; ಅವರೂ ರಾಮತಾರಕ ಮಂತ್ರೋಪದಿಷ್ಟರು ; ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ಸತ್ಯಸ್ಯ ಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಜ್ಯೋತಿಷಾಂಜ್ಯೋತಿಯಾಗಿಯೂ ಕಂಡವರು. ಕಣ್ಣು ಕಿವಿ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಶ್ರೀರಾಮನು ಅವರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ, ನಿಕಟ, ವಾಸ್ತವಿಕ. ಅವರು ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಸುಪ್ರಭಾತಸೇವೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಿಸಿ, ಮುಖತೊಳೆದು, ಮಧುಪರ್ಕಾದಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ, ಉಣಿಸಿ, ಉಪಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮಚಂದ್ರನ ಮನೋರಂಜನೆಗೆಂದು ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೇವೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು; ವೇದವೇದಾಂಗಸಂಪನ್ನನಾದ ಅವನನ್ನು ಈ ಶ್ರೋತ್ರಿಯರು ವೇದಾಂತವೇದ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರು; ರಾತ್ರಿಯ ವೇಳೆ ತಮ್ಮ ವೀಣಾವಾದನ ಗಾಯನಗಳಿಂದ ರಾಮನನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿ ಆ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಪವಡಿಸೆಂದು ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮೋತ್ಸವ ಆಡಂಬರ, ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ—ಆದರೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತಾಗಿತ್ತು. ರಾಮೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸೇವೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದೇ ಇವರಿಂದ ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾವು ಆತ್ಮೀಯರೊಡನೆ ಹರಟೆಕೊಚ್ಚುವಂತೆ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಾಮಚಂದ್ರಸ್ವಾಮಿಯೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ವೀಣಾಗಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರಮುಖ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮತಾಯಿ ವರಲಕ್ಷ್ಮಿರವರು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ವೀಣೆಗಳೆರಡೂ ಅಂತರ್ಮುಖಿಗಳು ; ಎರಡೂ ದೈವಸಮರ್ಪಿತಗಳು.

ವೀಣೆಯ ಬೆಡಗಿನ ಶೇಷಣ್ಣ-ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

ವೀಣೆಯ ಭಕ್ತಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿ ನೀರೆರೆದು ಪೋಷಿಸಿದ ಎರಡು ಸಸಿಗಳು ಮುಂದೆ ಸಂಗೀತದ ಮಹಾವೃಕ್ಷಗಳಾದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳಿ ಹೂವಾದ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯವರೂ ವೀಣೆಯ

* ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೇಖನವನ್ನು ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಬೆಡಗಿದು ಮೈಸೂರು ಎಂಬುದನ್ನು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಾರಿದರು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ವಂಶ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಅವರ ಮನೆತನದವರ ಪ್ರಕಾರ ಅವರಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಶೇಷಣ್ಣನೆಂಬ ಹುಡುಗನನ್ನು ದತ್ತು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಶರಭೋಜಿ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸ ರಾಗಿದ್ದ ವೀಣೆ ಸೋಮಣ್ಣನವರ ಮಗ ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪನವರು ಮೈಸೂರು ದೊರೆಗಳ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಬಯಸಿ ಬಂದರು. (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಆಕರದ ಪ್ರಕಾರ ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪನವರು ವೀಣಾಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಮಗಳು ನರಸಮ್ಮನ ಮಗ; ಈ ಎರಡೂ ಆಕರಗಳು ಸರಿಯಾ ಗಿದ್ದರೆ ವೀಣೆ ಸೋಮಣ್ಣನವರು ನರಸಮ್ಮನವರ ಪತಿಯೂ ವೀಣೆ ಕುಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಳಿಯನೂ ಆಗಬೇಕು.) ಇವರದೂ ಕನ್ನಡ ಕುಲವೇ ; ಬಹುಶಃ ಆದಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಸಂತತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪನವರಿಗೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಮನೆಯೇ ಆಶ್ರಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರೊಡನೆಯೇ ಇದ್ದ ಅವರ ಅಕ್ಕ ನವರ ಮಗಳನ್ನು ಇವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆಮಾಡಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಶೇಷಣ್ಣ, ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ವೀಣಾಗಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ತಾವೇ ತರಪೇತು ಮಾಡಿ ಪರಿಣತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನವರೂ ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಶೇಷಣ್ಣನವರೂ ಜನಿಸಿದರು. ಈ ಇಬ್ಬರು ಶೇಷಣ್ಣನವ ರನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಲು ಮೊದಲನೆಯವರನ್ನು ದೊಡ್ಡಶೇಷಣ್ಣನೆಂದೂ ಎರಡನೆ ಯವರನ್ನು ಚಿಕ್ಕಶೇಷಣ್ಣನೆಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯು ಬಂದಿತು. ಚಿಕ್ಕಶೇಷಣ್ಣನವರೇ ಮುಂದೆ ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದರು. ಅವರಿಗೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ತಂದೆ ದೊಡ್ಡ ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ವೀಣಾಶಿಕ್ಷಣವಾಯಿತು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಶೇಷಣ್ಣನವರ ತಂದೆ ಚಿಕ್ಕರಾಮಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ವೀಣಾಗಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನವರ ನೇರವಂಶಸ್ಥರಾದುದರಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನವರಂತೆಯೇ ಅವರೂ ವೀಣಾಭಕ್ತಿಯಾದರು ; ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರ ಮತ್ತು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರ ಆಸ್ಥಾನಗಳು ದೂರದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಬರು ವಂತೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಖ್ಯಾತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರಂತೆಯೇ ಅಪರೂಪವೆನಿಸಿದ ಶ್ರೀಮಂತಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿ ದ್ದರು; ಎರಡನೆಯ ದೊರೆಯಾಗಿ ಕೊಡುಗೈ ಕರ್ಣನೆನಿಸಿದ್ದರು.

ಹೀಗೆ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮನೆತನಗಳೂ ಒಂದಾಗಿಯೇ ಕೂಡಿ ಬೆಳೆದವು ; ಸಂಬಂಧಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾದವು. ಆದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶೇಷಣ್ಣ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರ ತಂದೆಗಳಿಗೂ ಗುರು ಗಳು ಒಬ್ಬರೇ ಆದರೂ ಹೀಗಾಗಲೂ ಕಾರಣವೇನೋ ತಿಳಿಯದು ; ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಮನೋಧರ್ಮಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

ಇವರ ಪೈಕಿ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಗೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಮೂಲಮೂರ್ತಿಯಾದರೆ ಶೇಷಣ್ಣ

ನವರು ಉತ್ಸವಮೂರ್ತಿಯಾದರು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಆದಿಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದಕ್ಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ವೈಣಿಕರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಯಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಅವರದು ಗಾಂಧರ್ವ ಕಂಠಶ್ರೀ ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲ ಹಿರಿಯರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ. ಆದರೆ ಅವರ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅವರ ವೀಣೆಯನ್ನು ಮರೆಯಿಸಿತು. ಬೇರೆ ಊರುಗಳಿಂದ, ದೊರೆಗಳಿಂದ ವೀಣಾವಾದನಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರೊಡನೆ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿವಾರ ರಾಜಪರಿವಾರಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ವರಸೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಜರುಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಸನ್ಮಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಇವರು ರಾಜರುಗಳಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸನ್ಮಾನವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯ, ಸುಖಗಳ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ದೀನದಲಿತರ ಪಾಲಿಗೆ ಕೊಡುಗೈ ಕರ್ಣನಾಗಿ ಅನುಕಂಪ ತೋರುವಲ್ಲಿ, ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಮತ್ತು ತೃಪ್ತಿಯ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಗ್ನರಾದರು; ಕೀರ್ತಿ ಕಾಮಿನಿಯ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದವರಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಅರಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಉಳಿಯಿತು. ಸಂಗೀತ ಸಿಂಹದ ಗುಹೆಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಸಂಗೀತಪಣಗಳನ್ನೆಷ್ಟೋ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಗೆದ್ದು ಕನ್ನಡಕಲೆಯ ಬಾವುಟವನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಾರಿಸಿದರು; ದೊರೆಗಳಂತೆಯೇ ದಂತದ ಪಲ್ಲಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡರು ; ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಅದೆಷ್ಟೋ ತೋಡಾಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯಿಂಚರ ಭಾರತದ ಮೂಲೆಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೊಳಗಿತು ; ಮೈಸೂರು ವೀಣಾ ಕಲೆಯ ನೆಲೆಯೆಂಬುದು ಇತರ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಿಗೆ, ದೊರೆಗಳಿಗೆ, ಕಲೆಗಾರರಿಗೆ ತಿಳಿದುದು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಇವರಿಂದಲೇ, ಎನ್ನಬೇಕು. ಹೆಸರು ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣ ಎಂದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ನಿಜ ಆದರೆ ಏಕಸಂಧಿಗ್ರಾಹಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಜಲತರಂಗ್ ಶೇಷಣ್ಣ, ಪಿಯಾನೋ ಶೇಷಣ್ಣ, ಪಿಟೀಲು ಶೇಷಣ್ಣ, ಸ್ವರಬತ್ತು ಶೇಷಣ್ಣ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರೇಮ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ. ಮನುಷ್ಯ ವೀಣೆಯಾಗಿ, ವೀಣೆ ಮನುಷ್ಯನಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದು ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ; ವೀಣೆ ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧನವೆಂದು ಎಂದೂ ಎನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ ; ವೀಣೆ ಅವರಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಹೃದಯವು ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ , ಆವಶ್ಯಕ, ಸಹಜ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತೋ ವೀಣೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದಿತವಾದುದು ; ಘನಗಂಭೀರವಾದುದು, ಗಂಡುಶೈಲಿಯದು ; ಗಮಕಪೂರ್ಣವಾದುದು ; ಆದರೂ ಮೃದುಮಧುರವಾದ ನಾದ ; ಶಾರೀರದ ಸೊಂಪು ವೀಣೆಯ ಇಂಪಿನೊಡನೆ ಸೇರಿದಾಗ ಮೈಮರೆಸುವಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಕಲೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬಹುವಾಗಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿ ; ಆತ್ಮತೃಪ್ತವಾದ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಲೆಯೊಂದನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅವರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆತ್ಮರತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಶೇಷಣ್ಣನವರದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಪರಿ

ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬಹಿರ್ಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರದು ರಾಜಯೋಗ ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿಯೋಗವಾದರೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರದು ಹಠಯೋಗ. ಆದರೆ ಹಠಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗಿತವಾದ ಕಾಠಿನ್ಯ, ಇಂದ್ರಿಯಸುಖರಾಹಿತ್ಯ ಎಂದೂ ಅವರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಲಂಕಿತ ವಾಗಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ; ಭಾವಸಂಪತ್ತಿಯೇ ಅವರ ವೀಣೆಯ ಜೀವ ; ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಸೌಕುಮಾರ್ಯ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಮಾರ್ದವ, ಮಾಧುರ್ಯಗಳು ಅವರ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾ ಗಿದ್ದವು. ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಒಮ್ಮೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರನ್ನು ಕೇಳಿದರು : 'ಗುರುಗಳೇ, ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ?' ಗುರುಗಳೇ ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯರು ಅವ ರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಲು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾರಣವಿತ್ತು. ಶೇಷಣ್ಣನವರನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಎರಡನೆಯ ಗುರುಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ; ತಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ (ತಾನ)ದ ಹಾಡಿಕೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ವೀಣಾಶೈಲಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. 'ನೋಡಿ ಆಚಾರ್ಯರೆ, ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ವಸಂತಸಮಯ ದಲ್ಲಿ ಕೋಗಿಲೆ ಪಂಚಮವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತದಲ್ಲ, ಹಾಗಿರಬೇಕು. ಮರದ ಶಬ್ದ, ಉಗುರಿನ ಶಬ್ದ, ತಂತಿಯ ಜರಜರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವೀಣಾನಾದ ಅಡಗಿಹೋಗ ಬಾರದು; ಶುದ್ಧವಾದ, ಇಂಪಾದ, ಮೃದುಮಧುರವಾದ ನಾದವೊಂದೇ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿರ ಬೇಕು' ಎಂದರು ಶೇಷಣ್ಣನವರು. ಅವರು ಇದನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸಿದವರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದವರು. ಭಾವಸೌಂದರ್ಯ ಭಾವಸಂಪತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಮರ, ತಂತಿ, ಉಗುರು—ಈ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಎಂದೂ ಮಧ್ಯೆ ಗೋಡೆಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸಲಿಲ್ಲ.

ವೈಣಿಕಶಿಖಾಮಣಿ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ವೀಣೆಯ ಪೀಳಿಗೆ ಅವರ ಹಲವು ಶಿಷ್ಯ ಪ್ರಶಿಷ್ಯ ರಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಅವರಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಗಂಡುಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಅವರ ಸಂಬಂ ಧಿಯೇ ಆಗಿದ್ದ ರಾಮಣ್ಣ ಎಂಬುವರನ್ನು ದತ್ತು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಇವರ ಮಕ್ಕಳು ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣರಾಯರು. ಇವರಲ್ಲದೆ ಇವರ ನೇರ ವಂಶಸ್ಥರಾಗಿರುವ ಅಠವಣೆ ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯನವರೂ ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರೆ. ಇವರು ಬಹಳ ಸರಳ ಮುಗ್ಧ ಸ್ವಭಾವದವರು; ತುಂಬಾ ಸಜ್ಜನರು; ಜನರೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆರೆಯದೆ, ಆದರೆ ಸ್ನೇಹಪರರಾಗಿ ನಿರಾಡಂಬರವಾಗಿ ಸದ್ದುಗದ್ದಲಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು. ಮನೆತನದ ವೀಣೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಅವರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಿರಿಯರ ಹಲವು ಅಪರೂಪ ರಚನೆಗಳ ಅಮೂಲ್ಯಸರಕು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ನಾರಣಯ್ಯರ್ ಸೋದರರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ಈ ಇಬ್ಬರು ಹಿರಿಯರೂ ವೀಣಾಪರಂಪರಾ ದೀಪಕ್ಕೆ ತೈಲವೆರೆದು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ನಾರಣಯ್ಯರ್ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರು ಬಾನುಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದು ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿಶ್ರಾಂತ ರಾದರು. ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಉಳಿದ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿಯರೆಂದರೆ ತಿರುಮಲೆ ರಾಜಮ್ಮನವರು ಹಾಗೂ ಎಂ. ಎಸ್. ಭೀಮರಾಯರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಭೀಮರಾಯರಂತೂ

ಪ್ರಚಾರದ ಕಣ್ಣುತಪ್ಪಿಸಿ ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಯ ಜೀವನ ನಡೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು ತಿರುಮಲೆ ರಾಜಮ್ಮನವರನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಬರೆಯಲಾಗುವುದು.

ಭೈರವಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪ

ಶೇಷಣ್ಣನವರ ದಿವಂಗತ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಭೈರವಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪ. ವೈಣಿಕಪ್ರವೀಣ ವೇಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ ಹಾಗೂ ವೈಣಿಕಪ್ರವೀಣ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯವರನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಣಪ್ಪನವರು ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಅಂತೇವಾಸಿಗಳಾದುದೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೆ ಅವರ ಮನೆತನದಲ್ಲಿಯೇ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ಅವರ ಪೂರ್ವಜರಾದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಬೆಟ್ಟದ ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರ ಕಾಲದವರಂತೆ ; ಪ್ರಭುವಿನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಾಂಭೋದಿ ರಾಗದಲ್ಲಿರಚಿಸಿದ ಇಂತ ಚಲಮು ಸೇಯಗ ಇದಿ ಮೇರಗಾದುರ ಎಂಬ ಅಟ್ಟತಾಳವರ್ಣವು ಇಂದೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿದೆ. ಅವರ ಸಂತತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರು ಜನಿಸಿದರು. ಅವರು ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರು. ಅವರಿಗೆ ಸೀನಪ್ಪ, ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು. ಸೀನಪ್ಪನವರು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಪಂಡಿತರಾದುದು ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಾದರೂ ಮನೆತನದ ಹೆಸರಿನ ರೂಢಿಯಂತೆ 'ವೀಣೆ ಸೀನಪ್ಪ'ನಾದರು ! ಇವರು ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯವರಾದ 'ವಾಣೀವಿಲಾಸ ಸನ್ನಿಧಾನ'ಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಇವರಿಗೆ ಸಂತತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ದೇವಪ್ಪನವರು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣತರಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಸೀನಪ್ಪನವರ ಸೋದರರಾದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಎಂಬ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳಾದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಯವರು ಪೂರ್ವವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಗಾಯನ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಅರಮನೆ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರು.

ಇವರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರಾದ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರು ಕ್ರಿ.ಶ.೧೮೭೭ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು. ಬಾಲ್ಯಪಾಠವನ್ನು ತಂದೆಯಿಂದಲೇ ಅವರು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಕಾಲವಾದಾಗ ತಾವಿನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ತಾಯಿ ಆಗ ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯಪಾಠಕ್ಕೆಂದು ಸೇರಿಸಿದರು. ಭವ್ಯಾಕಾರದ ಹಾಗೂ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರು ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಶಿಷ್ಯರಾದರು. ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಪಲ್ಲವಿ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚಮತ್ಕಾರ ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಯಿತು ; ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದ ಅವರ ವೀಣಾಶೈಲಿ ಬೇಗ ಪಕ್ವವಾಯಿತು. ಒಂದೊಂದು ರಾಗವನ್ನೂ ಘಂಟೆಗಳಗಟ್ಟಲೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡರು. ಭೈರವಿಯು ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಿಯವಾದ ರಾಗವಾದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಭೈರವಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ

ನಿಂತಿತು. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೇಶಮಂಗಲಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ಎಂಬುವರು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವೀಣಾಕಚೇರಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಮೈಸೂರಿನ ವೈಣಿಕರ ಬಗೆಗೆ ಲಘುವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದರು. ಅದನ್ನು ಸಹಿಸದ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರು ಅವರೆದುರಿನಲ್ಲಿ ತಿರುವಂದರಂ ಸಹೋದರರು, ಮುತ್ತಯ್ಯಭಾಗವತರು, ಟಿ. ಜಿ. ರಾಮಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಬಂದ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರದಂತೆ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಮೂರು ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಆಲಾಪಿಸಿ ತಾನ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ಕ್ಷಮೆಕೋರಿ ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ವಾಪಸು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಕಥೆಯನ್ನು ಎಲ್. ರಾಜಾರಾಯರು ಹೇಳಿದರು. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಾದ ರಾಜಾರಾಯರು ಮತ್ತು ಗೋಪಾಲರಾಯರು ಇಬ್ಬರೂ ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರೇ ; ಕಿರಿಯರಾದ ಗೋಪಾಲರಾಯರು ಈಗ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಗತಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ಕಾಲದ ಹಿಂದೆ ರಾಜಾರಾಯರೂ ಕಾಲವಶರಾದರು.

ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರು

ವೈಣಿಕಪ್ರವೀಣ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರೂ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರಂತೆಯೇ ಆದರು. ಅವರು ವೀಣಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೀಣಾಪೀಳಿಗೆಯಿತ್ತು. ಅವರ ಪೂರ್ವಜರಾದ ವೀಣೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಹೈದರಲೀಖಾನರಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದವರು. ಅವರ ಮಗನಾದ ವೀಣೆ ನಾರಣಪ್ಪನವರೂ ಅವರ ಮಗ ವೀಣೆ ದೊಡ್ಡಸುಬ್ಬರಾಯರೂ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದವರೇ. ದೊಡ್ಡಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಸುಬ್ಬರಾಯರು ವೀಣಾವಿದನಾದ ಮಗ ; ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರೂ ಅವರ ಅಗ್ರಜರಾದ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರೂ ದೊಡ್ಡ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ದೌಹಿತ್ರ ಸಂತತಿಯಿಂದ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳು. ಇವರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿಯೂ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿಯೂ ಇದ್ದು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರತಂದವರು. ಇವರ ಮಕ್ಕಳೇ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಮತ್ತು ಅನಂತರಾಮಯ್ಯನವರು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರಂತೂ ಬೆಂಗಳೂರು ಬಾನುಲಿಯಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದು ವಿಶ್ರಾಂತರಾದರು. ಬಹು ಪ್ರೌಢವೂ ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಠವೂ ಆದ ಸುಂದರ ವೀಣಾಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡ ಅವರು ಪ್ರತಿಭಾಪ್ರದರ್ಶನ ಅವಕಾಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿರಬೇಕಾದುದು ಶೋಚನೀಯ. ಕಲೆಗಾರನ ಭವಿಷ್ಯವು ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಪ್ರಚಾರ, ಅದೃಷ್ಟ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತೇತರ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ !

ಶೇಷಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ವೀಣೆಗಳು ವೀಣೆವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದವು. ಸಜ್ಜನರಾಗಿ, ಸ್ನೇಹಪರರಾಗಿ, ಕೊಡುಗೈದಾತರಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅನೇಕ

ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಧಾರೆಯೆರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾದ ಜೀವ ಅವರದು. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ದಿಗ್ವಿಜಯ ಮಾಡಿಬಂದ ಕಲಾಪ್ರವಾಸಗಳೆಷ್ಟೋ ! ಹೋದೆಡೆಯೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ವೀಣೆಯಿಂದ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಜನರ ಹೃದಯವನ್ನು ಕದ್ದು, ಗೆದ್ದು ತಂದರು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ-ಶೇಷಣ್ಣನವರಂತೆಯೇ ಅವರೂ ವೈಣಿಕ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪರಂಪರೆ ಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು ; ಅನೇಕ ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು; ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಪ್ರಭುವಿಗೆ ಅಂಕಿತಮಾಡಿದರು. ಅವರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಕನ್ನಡದವು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತೆಲುಗುಭಾಷೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕೋಟೆ ಕೊತ್ತಲಗಳು ಬಿರುಕುಬಿಟ್ಟು ಮುರುಕಾದುದು ಕನ್ನಡದ ರಾಜರ್ಷಿ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣಭೂಪರ ಕಾಲಕ್ಕೆ. ತಮಿಳರಾದ ಮುತ್ತಯ್ಯಭಾಗವತರು ನಮ್ಮ ದೇವೋ ತ್ತಮ ಜೋಯಿಸರಿಂದ ಮಾತುವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿಸಿ ಈ ಕನ್ನಡಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಧಾತು ವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರು ; ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರು ಹಲವು ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರೂ ಇದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿ ಪ್ರಭುಪ್ರಿಯ, ಶಂಕರಪ್ರಿಯ, ಕುಲ ಭೂಷಣಿ, ಭುವನಗಾಂಧಾರ, ಬುಧಮನೋಹರಿ, ಶಾರದಾಪ್ರಿಯ, ಸುನಾದವಿನೋದಿನಿ ಮುಂತಾದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಹೊಸ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಹಿಂದೂ ಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಧಾನವಾದನ ಪ್ರಕಾರವಾದ ನಗ್ಮ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವುದು, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಇವ ರೊಬ್ಬರೇ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯಸಂಗೀತದ ವಾದ್ಯಮೇಳವೊಂದನ್ನು ದೇಶೀಯಸಂಸ್ಥಾನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣಭೂಪರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಈ ವಾದ್ಯಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪಿಯಾನೋ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ನರಸಿಂಗರಾಯರಿಂದ ವೆಂಕಟಗಿರಿ ಯಪ್ಪನವರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವರಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಸಿದ್ಧರಾದರು. ಅವರು ಮೈಸೂರು ರಾಜಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಥಳದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಬಂದು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಅಪರೂಪ ರಚನೆ ಗಳನ್ನು ಸ್ವರಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗೆ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟರು. ಇಂತಹ ಅದೆಷ್ಟು ಸಂಹಿತೆಗಳು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಕತ್ತಲು ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಕಶೋಕದಿಂದ ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿ ಬಿದ್ದಿವೆಯೋ, ಯಾರು ಹೇಳಬಲ್ಲರು ? ಇಂದು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯು ಒಂದು ವಸ್ತು ಸಂಗ್ರಹಾಲಯವಾಗಿ ಪ್ರವಾಸಿಗರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಣಕೇಂದ್ರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯನಿಧಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ತಣಿಯುವ ಜನಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ಈ ಅಪೂರ್ವ ನಿಧಿಯೂ ಅಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದೇ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ಸೆರಗನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೊದ್ದಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು ! ಅವರು ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತುಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ವಿದ್ವತ್‌ಪರೀಕ್ಷೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಸಂಗೀತಾಮೃತಸಾರ

ವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳೂ ಇಂದು ದೊರೆಯವು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಅಮೂಲ್ಯ ರಚನೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಅಚ್ಚಿಟ್ಟರೆ ಅದೆಷ್ಟು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾದೀತು !

ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರ ವೀಣಾವಾದನದ ಮೈಸಿರಿ ಅವರೊಡನೆಯೇ ಮುಗಿದು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಗ ಪ್ರಭಾಕರರು ಇಂಜನಿಯರ್ ; ಅಧ್ಯಾಪನ ವೃತ್ತಿಯೊಡನೆ ವೀಣಾವಾದನ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರು ತಯಾರು ಮಾಡಿದ ಶಿಷ್ಯರು ಹಲವರು. ಅವರವರ ಅಧಿಕಾರ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ಹಿರಿಮೆ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಇಂದು ಪ್ರಮುಖ-ತಮರೆಂದರೆ ಡಾ. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು. ಚೆಲುವರಾಯಸ್ವಾಮಿಯವರು ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಕರ್ತರು, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ವಾಗ್ಮಿಗಳು; (ವೆಂಕಟಗಿರಿ ಯಪ್ಪನವರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ನಾನು ಇವರಿಂದ ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.) ಎನ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಡಾ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ್, ಎಂ. ಜೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾವ್, ಆರ್. ಎನ್. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ, (ಮಹಾರಾಣಿ) ತ್ರಿಪುರಸುಂದರಮ್ಮಣ್ಣಿ, ಪಚ್ಚೆಬುದ್ಧಿ, ರಾಜಕುಮಾರಿಯರಾದ ವಿಜಯಾದೇವಿ ಕೋಠಾ ಸಂಘಾಣಿ, ಸುಜಯರವರು, ರಾಜಮ್ಮ, ರಾಜಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಮತ್ತು ರಂಗನಾಯಕಮ್ಮ (ರಂಗನಾಯಕಮ್ಮ ಇಂದಿಗೂ ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯ ಇಂಚರದಿಂದ ಸಂಗೀತಸೇವೆಯನ್ನೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಸೇವೆಯನ್ನೂ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.) ಸ್ಥಳಸಂಕೋಚ ದಿಂದ ಮತ್ತು ನನಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಶಿಷ್ಯರ ಹೆಸರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿರ ಬಹುದು. ಇವರುಗಳ ಶಿಷ್ಯಪ್ರಶಿಷ್ಯರು ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂದು

ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದು ವೀಣಾವಾದನದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಜೀವಂತ ಗೊಳಿಸಿರುವ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಹಿಂದಿನ ಈ ಚಿತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಮೂಡಿತ್ತು. ಇಂದಿನ ವೀಣಾವಾದನವು ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದೆ, ಎಷ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಏನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನಾದರೂ ಇತ್ತೆ, ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದು ಇಂದು ಉಳಿದಿದೆಯೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ವೈಣಿಕರ ನಿಲುವು ಏನು, ಅವರಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣತೆ ಮಾತ್ರವಿದೆಯೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಸಾಹಸಮನೋವೃತ್ತಿಯಿದೆಯೆ, ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಸಾಧನೆ ಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆಯೆ, ನೋಡಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಎಂತಹ ಚಿತ್ರವು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ—ಇತ್ಯಾದಿ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಲೆಯ ತುಂಬ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಹೊರಟೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಭಯವೂ ಸಂಕೋಚವೂ ಇತ್ತು : ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣರಾದ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದವರಲ್ಲ ; ಅಲ್ಲದೆ

ನನ್ನ ಈ ಅಭ್ಯಾಸ ಕೇವಲ ಸ್ಥಾಲೀಪುಲಾಕ ನ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ಸಂದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದು ಲೆಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಯಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಪರಂಪರೆಯವರಿಗೆ, ಹೆಂಗಸರಿಗೆ, ಗಂಡಸರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರಿಗೆ, ನವೀನರಿಗೆ, ಲಕ್ಷ್ಯಮಾತ್ರ ತೃಪ್ತರಿಗೆ, ಲಕ್ಷಣಜ್ಞರಿಗೆ, ಶ್ರದ್ಧಾಮಾತ್ರಾವಲಂಬಿಗಳಿಗೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಚಿಕಿತ್ಸಕಬುದ್ಧಿಯವರಿಗೆ—ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕೇವಲ ಚಾರಿತ್ರಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೇನೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಇತ್ತು ; ನನಗೆ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ, ನಾನು ಕೇಳಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಉತ್ತರಗಳಿಗೂ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಅಧಿಷ್ಠಾನವಿರಬಹುದೆ ? ಇಂತಹ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಂದೇಹ, ಶಂಕೆ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಗಳಿಂದ ಮೆತ್ತಗಾಗಿ ನಾನು ಸಂದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಹೊರಟೆ.

ಸಂದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು

ಹೀಗೆ ಹೊರಡಲು ನನಗೆ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಒಂದು ಮೊಂಡು ನಂಬಿಕೆ : ಈ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಯನ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ. ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನವು ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆಯೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗಲಾದರೂ ಆಗದಿದ್ದರೆ ಕಾಲವು ಮಿಂಚಿ ಈಗಿನ ಹಳೆಯ ತಲೆಗಳೂ ಮರೆಯಾದಾವು. ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥರು ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಿ ಎಂದು ಕಾಯದೆ ನನ್ನ ಇತಿಮಿತಿಗಳಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ; ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥರಾದವರು ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಲು ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನಿತ್ತರೆ ಸಾಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲವೂ ಇತ್ತು, ಒಂದು ಸಾಹಸಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಇತ್ತು. ಈ ಹೊಸ ನಿಲುವಿನ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ವೈಣಿಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಹೇಗಿರಬಹುದು ! ಒಂದುಶಂಕೆಯೂ ಇತ್ತು. ಸಮಸಾಮಯಿಕರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುವ ವೃತ್ತಿಯೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ನನ್ನದಲ್ಲ; ನಾನು ಈ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೊರಡುತ್ತಿರುವುದು ಭಟ್ಟಂಗಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಈ ವೈಜ್ಞಾನಿಕದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಗೆ ಎದುರುಗೊಂಡಾರು?

ದೇವೇಂದ್ರಪ್ಪನವರು

ನಾನು ಗಾನವಿಶಾರದ ಡಾ. ದೇವೇಂದ್ರಪ್ಪನವರ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವರು ತಮ್ಮ ರಾಮ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ ತಂಬೂರಿಗಳ ಝೇಂಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿದ್ದರು; 'ತಾಲೀಮು' ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ನಡೆದಿತ್ತು. ಅವರು ಇಳಿವಯಸ್ಸನ್ನು ವಂಚಿಸಿದ ಧೀರರು ; ವೃದ್ಧಾಪ್ಯವು ಅವರ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ, ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ, ಅಧ್ಯಾಪನ ಮತ್ತು ವಾಂಕಿಂಗ್‌ಗಳಿಗೆ ಎಂದೂ ಅಡ್ಡಿ

ಬರಲಿಲ್ಲ ; ಅಷ್ಟೇಕೆ. ಅವರಿಗೆ ಅಂಜಿ ಕೂದಲೂ ಸಹ ಬೆಳ್ಳಗಾಗದೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ!

ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ವಿನಿಮಯವಾದ ಮೇಲೆ ಭೇಟಿಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ.

'ನೀವು ಏಕಲವ್ಯರು : ವೀಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಂತವಾಗಿಯೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದಿರಿ, ಅಲ್ಲವೆ?'

'ಅದೇನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತೀರಿ?'

'ಹಾಗಾದರೆ ನಿಮ್ಮ ಗುರುಗಳು ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಲು ಬರುತ್ತಿತ್ತೆ?'

'ಓ, ಹಾಗಲ್ಲ ; ನಾನು ಐದನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ತಂದೆ ರಾಮಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದೆ.'

ಈ ಉತ್ತರದಿಂದ ನನ್ನ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಹೆಚ್ಚಿತು, ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಿತು !

'ಹಾಗಾದರೆ ನಿಮ್ಮ ತಂದೆಯವರಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಪಾಠ?'

ತಂಜಾವೂರಿನ ಪಂಚವಾದ್ಯಗವಾಯಿ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಶಿವಮೊಗ್ಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದರು. ಅವರಿಂದ ರಾಮಯ್ಯನವರು ವೀಣೆ, ಗೊಟ್ಟುವಾದ್ಯ, ಪಿಟೀಲು, ಸ್ವರಬತ್, ಜಲತರಂಗ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿತರು. ಬೆಟಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುಪಾದಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬೊಬ್ಬ ವಿರಕ್ತರು ಪಿಟೀಲುವಾದನ ಪಟುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೂ ದೇವೇಂದ್ರಪ್ಪನವರಿಗೂ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿದರು. ದೇವೇಂದ್ರಪ್ಪನವರಿಗೆ ಸಂಗೀತವು ಪಿತ್ರಾರ್ಜಿತ ಆಸ್ತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು ; ರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಅದರ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಸಕ್ತಿ, ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಬುದ್ಧಿ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಅನೇಕ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನೂ'ಸಂಗೀತವೃಕ್ಷ'ಗಳನ್ನೂ ಬಿಡಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ, ಎಂದರೆ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟೂರಾದ ಅಯನೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ತರುಣದಲ್ಲಿಯೇ, ದೇವೇಂದ್ರಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲನೆಯ ವೀಣಾ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದರು. ರಾಷ್ಟ್ರಾಧ್ಯಕ್ಷ ಡಾ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ, ರಾಷ್ಟ್ರಭವನದಲ್ಲಿಯೇ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದೆನ್ನುವಾಗ ಅವರ ಕಣ್ಣು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೊಳೆಯಿತು.

'ವೀಣಾಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತೀರಿ ?'

'ಅವರವರ ರುಚಿ ಅವರವರಿಗೆ. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ವೀಣೆಯ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.'

'ಅದೇನೋ ಸರಿ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳಿವೆಯಲ್ಲ ? ಗಂಡಸರ ಶೈಲಿ, ಹೆಂಗಸರ ಶೈಲಿ ; ಗಂಡಸರಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳು, ಬಾನಿಗಳು, ಹೆಂಗಸರಲ್ಲಿಯೂ...'

'ಉಂಟೆ ? ವೀಣೆ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಎಂದರೆ ಗಂಡು ಶೈಲಿಯೆ. ಅದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿರಬೇಕು; ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವಿಲ್ಲದೆಡೆಯೆಲ್ಲ ಮೀಟುಗಳನ್ನು ಹಾಕುವುದು ನನಗೆ ಹಿಡಿಸದು. ಮೀಟುಗಳು

ಹಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವಂತಿರಬೇಕು....'

'ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವೀಣಾಶೈಲಿಯೊಂದು ಬೆಳೆದಿತ್ತು ಎಂದು ನಿಮಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆಯೇ?'

'ಖಂಡಿತವಾಗಿ; ನಮ್ಮದೇ ಒಂದು ವೀಣಾ ಶೈಲಿಯಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇನು ?'

'ಇಂದು ಆ ಶೈಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆಯೆ ? ಇದ್ದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು ?'

'ಇಲ್ಲದೆ ಏನು ! ನಮ್ಮವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಗೂ ಬೇರೆಯವರಿಗೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಈಗ ಹೇಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಿರಾ ? ಈಗ ತಾನೇ ಹೇಳಿದೆನಲ್ಲ, ಗಂಡು ಶೈಲಿ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೀಟು ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು; ಸಂಗೀತ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿರಬೇಕು . . . ಇದೇ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.'

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಯವರು

ಗಾನಕಲಾಭೂಷಣ ಆರ್.ಎಸ್.ಕೇಶಮೂರ್ತಿಯವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವರು ಎಂದಿನಂತೆ, ಎಪ್ಪತ್ತರಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ವೀಣೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದರು. ಭೇಟಿಯ ಉದ್ದೇಶ ವಿವರಿಸಿ 'ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರಲ್ಲಿ ನಿಮಗೆ ವೀಣೆಯ ಬಾಲ್ಯಪಾಠ, ಅಲ್ಲವೆ ?' ಎಂದೆ. ಹೌದೆಂದ ಅವರು ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದ ತಮ್ಮ ವೀಣಾವಂಶದಲ್ಲಿ ತಾವು ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕನೆಯವರೆಂದರು. ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದ ವೀಣೆ ರಾಮಯ್ಯನವರ ಮಗ ವೀಣೆ ರಂಗಪ್ಪನವರು ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣಭೂಪರ ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರು. 'ರಂಗಪ್ಪನವರಿಗೆ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಸುಬ್ಬರಾಯ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳು. ಸುಬ್ಬರಾಯರ ನಾಲ್ಕು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯವನಾದ ನಾನೊಬ್ಬ ಮಾತ್ರ ವೀಣೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೆ; ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಕಾಲ ಪ್ರಭುಕಟಾಕ್ಷಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳ 'ರಾಜಕೀಯ'ದಿಂದ ವಿಫಲರಾಗಿ ನಂತರ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಭುಗಳೇ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವರ ಅಮೋಘಕಲೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ವಿದ್ಯಾಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ; ತಂದೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಅವರಿಗಿದ್ದರು ; ಆದರೆ ಮೂವತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೀರಿಕೊಂಡರು'—ಎಂದು ಅವರು ವ್ಯಸನಪಟ್ಟರು.

ತಂದೆಯಿಂದ ಬಾಲ್ಯಪಾಠಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೈಸೂರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ವೀಣಾಭಕ್ಷಿಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಅಂತೇವಾಸಿಗಳಾದ ಅವರು ಗುರುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೈವವೆಂದೇ ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ ; ಗುರುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪೂಜ್ಯಭಾವನೆ ಅವರ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲೂ ಇದೆ ; ಅವರೆಲ್ಲ ತಂದೆಯನ್ನು ಗುರುಗಳೇ ಎಂದೇ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದಲ್ಲೆಲ್ಲ ವೀಣಾಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿರುವ ಕೇಶಮೂರ್ತಿಗಳು ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿ, ರವೀಂದ್ರನಾಥಠಾಕೂರ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರಭಾರತೀಸ್ವಾಮಿಗಳು ಮುಂತಾದ

ಮಹಿಮರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿಯೂ ೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕಗಾನಕಲಾಪರಿಷತ್ತಿನ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ ವಹಿಸಿದ್ದಾಗ ಸಪ್ತವೀಣಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ನೇತಾರರಾಗಿಯೂ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಅವರ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅವರಲ್ಲಿ ಆರ್. ಕೆ. ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣರವರು, ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಆರ್. ಕೆ. ರಾಘವನ್ ರವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

'ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಶೈಲಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಇದೆಯೆ. ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು' ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ವೈಣಿಕಪ್ರವೀಣ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ಏಕಾಂಡವೂ ಏಕರೂಪವೂ ಆದ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ದವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ; ಎಳೆತದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಗೋಟುಶೈಲಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಪರಂಪರೆಯದು ಗಾಯನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಗಮಕಪ್ರಧಾನಶೈಲಿ ; ಇಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎಳೆದು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಂದರು. ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಗೆ ನೀವು ಏನನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೀರಿ ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ ; ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಅವರ ಕಣ್ಣು ಮಿಂಚಿತು; ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಗಂಟಲು ಬಿಗಿಯಿತು. 'ವೀಣೆಯ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನು ತಾನೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ? ಚೌಡಯ್ಯನವರು ಪಿಟೀಲಿಗೆ ಏಳು ತಂತಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುರಣನಕ್ಕಾಗಿ ಹದಿನೇಳು ತಂತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ; ಪಿಟೀಲಿನಂತೆ ವೀಣೆಯ ಎದೆಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಎಸ್ ಅಕ್ಷರದ ಆಕಾರದಂತೆಯೇ ಕೊರೆಸಿದೆ ; ನನ್ನ ಗುರುಗಳೂ ಇದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅನುಸರಿಸಿದರು ; ಸಾರಣಿಗೆ ಜೋಡುತಂತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ. ಇನ್ನು ವೀಣಾತಂತ್ರದ ವಿಷಯ : ಮೇರುವಿನಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಅತಿತಾರ ಷಡ್ಜದ ಮೆಟ್ಟಿನ ಆಚೆಗೂ ನುಡಿಸುತ್ತೇನೆ; ಎದೆಹಲಗೆಯನ್ನೂ ಕುದುರೆಯನ್ನೂ ತಟ್ಟಿ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತೇನೆ ; ಅನುಮಂದ್ರದ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಹಿಡಿಯುತ್ತೇನೆ. ತೋರುಬೆರಳು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯದ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಸಾರಣಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರ ತಂತಿಗಳನ್ನೂ ಕೆಳಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮೇಲುಮುಖವಾಗಿ ಸಹ ವೇಗವಾಗಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು.

'ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳೆ, ವೀಣೆ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತೀರಿ ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. 'ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ—ಹಾಡಿಕೆಯ ಹಾಗಿರಬೇಕು. ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸನು ಗಾಯನವನ್ನೂ ಕಲಿತಿರಬೇಕು ; ಆಗಲೇ ಗಮಕ, ಭಾವ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅವನು ಗಮನ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದರು.

ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು

ಈ ಸಂದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ತುತಮವಾದುದು ವೀಣೆದೊರೆಸ್ವಾಮಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರದು ;

ವಿಚಾರಪರಿಪ್ಲುತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೃದ್ಧ. ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಹಾಗೆ; ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ವಿಚಾರದ ಹೃದಯ ಪ್ರವೇಶ ವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಆಳವಾಗಿ ಮನನ ಮಾಡಿರುವುದರ ಸಾರವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ ರೀತಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೂಡಲೇ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಅಪಾರ್ಥ, ಅನಿಶ್ಚಯತೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ ಅವರ ಮಾತು: ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಯ, ವಿನಯ, ವಿಷಯ, ವಿಚಾರಗಳು ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಅವರ ವೀಣಾವಾದನವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಪರಿಸ್ಫುಟತೆ, ಪರಿಶುದ್ಧತೆ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸುಖ—ಇವು ಅವರ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳು. ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಸರತ್ತಿನ ಅಂಶ ಕಡಿಮೆ ; ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರ ನೋಟವೆಲ್ಲ ಭಾವದೆಡೆಗೆ. ಕೇವಲ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಅಂಶಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಲಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಧ್ಯಾನಮಗ್ನತೆ, ಅಂತರ್ಮುಖಿತ್ವ; ಮುಖ್ಯಪ್ರಯೋಜನ ವಿಶ್ರಾಂತಿಸ್ವರೂಪದ ಸುಖ. ಇದು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವಾತ್ಮರತರು, ಅಂತರ್ಮುಖಿಗಳು, ಮಿತಭಾಷಿ ಗಳು, ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಗದ್ದಲಗಲಭೆಗಳಿಂದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ಲೇಶಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳಿಂದ ದೂರ ವಾಗಿರಬಯಸುವವರು. ಏಳೆಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತದ ಗೀಳು ಹಿಡಿದ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಮೊದಲು ತಮ್ಮ ತಂದೆ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯ ರಿಂದಲೇ ವೀಣಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು; ಅವರ ತಮ್ಮಂದಿರೆಲ್ಲ ಅಷ್ಟೆ; ದೇಶಿಕಾ ಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಸಿದ್ಧವೇಣುವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರು, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು. ನಂತರ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ ಪಾಠ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರಿಗೆ ಇವರೆಂದರೆ ಪಂಚಪ್ರಾಣ ; ತಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರವಾಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇವರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡೇ ಹೋದರು ; ಹೋದೆಡೆಯೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಈ ಪ್ರಿಯಶಿಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಭಾಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಮೈಸೂರು ಮಹಾ ರಾಜರ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಬಿ. ಎ. ಪದವಿಗೆ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಖ್ಯಾತನಾಮ ರಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅವರು ವೀಣಾಪಥದಲ್ಲಿ ಬಹುದೂರ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ; ಕನ್ನಡನಾಡು, ಭಾರತ ಅವರಿಗೆ ತನ್ನ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಗೌರವಗಳನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ್ಯಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ, ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರಾಧ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಬಂದಿವೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರಾನಿನ ಶಿರಾಜ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಲಲಿತಕಲಾ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿತರಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೀಣಾವಾದನವೈಖರಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಸುಖದ ಮೂರ್ತೀಕರಣ'ವೆನ್ನಿಸಿ ಬಂದರು.

ಬೆಂಗಳೂರು ಬಾನುಲಿಯ ಅಧಿಕಾರನಿರ್ವಹಣೆಯ ಕಾರುಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿದ್ದಾಗ ನಾನು ಅವರನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋದೆ. ಎಂದಿನ ಹಸನ್ಮುಖದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಭೇಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿ 'ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವಲ್ಲ. ಅದಿದೆಯೆ ? ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನೆಂದು ನಿಮಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. 'ಈಗ ಎಲ್ಲಿಯ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ? ಎಲ್ಲ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆಯಲ್ಲ. ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಅದಿತ್ತು ನಿಜ. ಸೌಂದರ್ಯಭಾವ ತಂತ್ರ ಇವುಗಳ ಸಮತೂಕದ ಸಮರಸವೇ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಭಾವವನ್ನಾದರೂ ನುಡಿಸಲು ಅದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಳವಡುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನದೇ ಆದ ತಂತ್ರವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ನಾದವರ್ಣ ; ಮೀಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಪಕ್ವತೆ' ಎಂದರು ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು.

'ಅದನ್ನು ಈಗ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುತ್ತೀರಾ ?'

'ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಕರಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣಪೂರ್ವಕರಾದವರು ಯಾರೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಈ ಗುರುಪರಂಪರೆಗಳೂ ಘರಾನೆಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ಉಳಿದಿವೆ ; ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ, ಪರಂಪರೆ ಎಲ್ಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಏಕರೂಪತೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವಪರಂಪರಾನಿಷ್ಠವಾದ ಶೈಲಿಯಿತ್ತು. ಈಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಯಾರು ಹೇಳಬಲ್ಲರು? ನಾನಂತೂ ಹೇಳಲಾರೆ.'

'ವೀಣಾಶೈಲಿಗೆ ನೀವು ಏನನ್ನಾದರೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದೀರಾ ?'

'ವೀಣಾತಂತ್ರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ನುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು ; ನನ್ನಿಂದ ವೀಣಾಶೈಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿದೆ ಎನ್ನಲಾರೆ ; ರಾಗಾಲಾಪನೆ-ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿದ ಶೈಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆಗೆ ನಿಮಗೇನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ?'

'ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೇನು—ಸೊಗಸಾಗಿದೆ ! ನಮ್ಮ ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸಾಧನೆ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ತುಂಬಾ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ಡಜನ್ ತರುಣ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ ಸುಭದ್ರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಉಳಿದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.'

ಎಂದು ಈ ತರುಣವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಹೆಸರಿಸಿದರು.

ವಿ. ಎನ್. ರಾಯರು

ಮಧುರಗಾನಪ್ರವೀಣ ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ ವಿ. ಎನ್. ರಾಯರ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವರು ದೇವತಾರ್ಚನೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಅವರ ಮಗ ಮೈಸೂರು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರವರು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತ ಕುಳಿತರು. ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣ ರಾಯರು ಬಂದಕೂಡಲೇ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದ 'ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕರೆದರೂ ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬರಲು ನಿಮಗೆ ಈ ನೆಪ ಬೇಕಾಯಿತೋ' ಎಂದು ಪ್ರೇಮಸಮರವನ್ನೇ ಹೂಡಿದರು. ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಭೇಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. 'ನೀವು ಬರುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇತ್ತು—ನಿನ್ನೆಯೆಲ್ಲ . . . . ಅವರು ವೈಣಿಕರ ಚಿತ್ರಗಳ ತಲಾಶಿಗೆಂದು ಬಂದಿದ್ದರು' ಎಂದು ಉತ್ತರ ಬಂತು. ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ಅವರೆಂದರು—

'ಇದು ಕೇವಲ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದಂತಹುದು. ತೋರಿಸೋಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಯಾರೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ; ಉಳಿದವರು ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಸಾಂಕರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಏಕರೂಪತೆ ಬಂದಿದೆ.'

'ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಶೇಷಣ್ಣ-ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಎರಡೂ ವೀಣಾವಾಹಿನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಬಂದಿದ್ದೀರಲ್ಲ, ಈ ಶೈಲಿಯ ನೆನಪು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಳಿದಿದೆ ?'

'ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗಾಂಭೀರ್ಯ. ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅತಿಯನ್ನು ವರ್ಜಿಸುವುದು ; ಗಮಕದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಓಟದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಅತಿಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಪರಂಪರಾಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಈ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯಧ್ಯೇಯ.'

'ಇದರಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಸ್ಥಾನ ಹೇಗೆ ? ಹಿಂದಿನವರ ಶೈಲಿಗೂ ಇಂದಿನದಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಿಮಗೇನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ?'

'ಹಿಂದನವರು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು, ಕಲಿಸಿದ್ದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದೇ ನನ್ನ ಧ್ಯೇಯ. ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದರಲ್ಲಿಯೇ ಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು, ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಈಗಿನವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಿಂದಿವನವರದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಪ್ರೌಢವಾಗಿದೆ ಎಂದೇನೂ ನನಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯೇನು, ಎಂದು ಕೇಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ. ಈಗ ನೀವು ಹೇಳಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಅದರ ಬದಲು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇನೆ : ನಿಮ್ಮ ವಾದನದ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ?'

'ಅದನ್ನು ನಾನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದು ? ಕೇಳಿದವರು ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲವೆ ?'

'ಸರಿಯೆ ; ಹೇಳಬಹುದು. ಹೇಳಬೇಕು. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಉತ್ತರವೂ ನಿಮ್ಮ ಉತ್ತರವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ತನ್ನದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ—ಅದನ್ನು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದೆ.'

'ಇಷ್ಟು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ—ಶೇಷಣ್ಣ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಜ್ಞಾಪಕವಿದೆ ; ಇಂದಿನವರ ಯಾರ ಶೈಲಿಗಳೂ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ನನ್ನ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ; ಅದು ವಿದ್ವದ್‌ರಹಸ್ಯವಷ್ಟೆ ; ಕೇಳಿ ಹೇಳುವುಂತಹುದಲ್ಲ; ಅವರವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.'

ರಾಜಾರಾಯರು

ವೈಣಿಕರಾಜಾರಾಯರು 'ಗಾಯನವಾದನವಿಶಾರದ'ರೂ. 'ರಾಗರಸಾಭಿಜ್ಞ'ರೂ ಹೌದು. ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದಾಗ ವಿಶ್ರಾಂತಿಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದ ಬಳಲಿದ್ದರೂ ಬಂದು ಎಂದಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಆದರಿಸಿದರು. ರಾಜಾರಾಯರು, ಗೋಪಾಲರಾಯರು—ಈ ಸೋದರರಿಬ್ಬರೂ ಮೈಸೂರಿನವರೇ ; ಗೋಪಾಲರಾಯರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತರು. ರಾಜಾರಾಯರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳ 'ಸಹಾಯ'ವೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಮೂರುನಾಲ್ಕು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿದ್ದ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸಗಿರಿ ಈ 'ಸಹಾಯ' ದಿಂದ ಇವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು. ಖಿನ್ನರಾದ ರಾಜಾರಾಯರು ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋದರು ; ಖಾಸಗಿ ಪಾಠಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅವರ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಆಚಾರ್ಯಪಾಠಶಾಲೆಯ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಪದವಿ ದೊರೆತಾಗ ಒಂದು ನೆಲೆ ದೊರೆಯಿತು. ನಮ್ಮ ಹರಿದಾಸರ, ಶಿವಶರಣರ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಧಾತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸರಳ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವೇಶಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದು ರಾಜಾರಾಯರು ವೈಣಿಕರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಡನೆ ಸಂದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

'ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಆದುದು ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣನವರ ಕಾಲದಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಈ ಶೈಲಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪುರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ನಮ್ಮ ತಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಣಪ್ಪನವರು' ಎಂದರವರು. ಈ ಶೈಲಿಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ಅವರು 'ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಟು, ಗಮಕ ಎರಡೂ ಸೇರಿತ್ತು; ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರದು ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಗಂಡು ಶೈಲಿ' ಎಂದರು.

'ಹಾಗಾದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಿವೆ, ಎನ್ನುತ್ತೀರಲ್ಲವೆ?'

'ಓಹೋ, ಸಂದೇಹವೇನು ? ಹಿಂದಿನವರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ, ಪ್ರತಿಭೆ,

ವಿಶಾಲ ಮನೋಧರ್ಮ, ರಾಗವಿಸ್ತಾರದ ಬಾಹುಳ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲ ಇತ್ತು. ಈಗಿನ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಗವೈಶಾಲ್ಯವೇನೋ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆಳಸಾಲದು, ಕಸರತ್ತು ಜಾಸ್ತಿ, ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಹಾವಳಿ ; ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸುಖಸಂತಸ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳು ದೊರೆಯದಿದ್ದರೆ ಅದೆಂತಹ ಸಂಗೀತ ?'

'ಹೌದು, ಕಸರತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ಕಲೆ ಕಸುಬಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಕಸರತ್ತು ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ, ಇದ್ದರೆ ಕಲೆ ತಪಸ್ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಇಲ್ಲದ ಕಲೆ ಚರ್ಮದಾಳ ಮಾತ್ರದ, ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸೌಂದರ್ಯದಂತೆ, ಅಲ್ಲವೆ ?

'ನೀವು ಹೇಳುವುದು ನಿಜ. ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾರು ಬೇಡವೆಂದಾರು? ಸರ್ಕಸ್ ಬೇಡ ಎಂದಷ್ಟೇ ನಾನು ಹೇಳುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ ನೋಡಿ, ಈ 'ಕಾಂಟ್ಯಾಕ್ಟ್‌ಮೈಕ್'ಗಳ ಹಾವಳಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೇನೆ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಸುಖ ಹೆಚ್ಚು. ಅದಿದ್ದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲೋಹೀಯ ಶಬ್ದ ಬರುತ್ತದೆ, ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯ ಹೋಗುತ್ತದೆ.'

ಇಂದಿನ ವೀಣೆಗೆ ನೀವೇನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದೀರಿ, ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. ಅವರು ನಮ್ರರಾಗಿ 'ಹಿಂದಿನವರ ಸಾಧನೆಯ ಮುಂದೆ ನಾನೆಷ್ಟರವನು ? ನಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಸಮಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲ ಬಲ್ಲೆನೆ ? ಅವರು ಒಂದೊಂದು ರಾಗವನ್ನು ಒಂದೊಂದು ವಾರ ನುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿ ದ್ದರು. ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಗಾಗಲಿ ತಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದರು.

ರಾಜಮ್ಮನವರು

ತಿರುಮಲೆ ರಾಜಮ್ಮನವರ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವರ 'ಶ್ರೀಯುತ'ರಾದ ತಿರುಮಲೆ ತಾತಾಚಾರ್ಯಶರ್ಮರು ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಅನಧಿಕೃತ ಅಧಿವೇಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿ ದ್ದರು, ತುಂಬು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡರು. 'ನಾನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ನೋಡ ಲೆಂದು ಬಂದವನೇನೂ ಅಲ್ಲ, ನೀವೇನೂ ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ನಗೆಯಾಡಿ ಬಂದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. 'ಹಾಗೇನು, "ಅವರ"ನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕಾಂಪ್ಲಿಮೆಂಟು—ನನಗೆ !' ಎಂದವರು ನಕ್ಕು 'ನೋಡಿ, ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕಾಣಲು ಯಾರೋ ಆಗುಂತಕರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ' ಎಂದು ಕೂಗಿ ಹೇಳಿದರು. ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡರ ಸುಭಗಮುತ್ತೈದೆ ರಾಜಮ್ಮನವರು ಬಂದು 'ಓಹೋ, ನೀವೇ ! ಬನ್ನೀಪ್ಪಾ, ಯಾವಾಗ ಬಂದಿರಿ, ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರೆಲ್ಲ ಸೌಖ್ಯವೆ ?' ಎಂದು ಕೇಳಿ ಒಳಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು.

ಶ್ಲಾಘೋಕ್ತಿ(ಕಾಂಪ್ಲಿಮೆಂಟು)ಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಪತ್ನಿಯಿಂದ ತಾತಾಚಾರ್ಯ ಶರ್ಮರು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೋ ತಮಾಷೆಯಾಗಿ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮ ಏಕತಾನವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಗದ್ವಾಲ್ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತೋಡಾ ಗೆದ್ದು ಬಂದ ಅವರ ತಾತಂದಿರಿಗೆ 'ಕಾಂಭೋದಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ

ಚಾರ್ಲು' ಎಂದೇ ಹೆಸರು ನಿಂತಿತು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ಶರ್ಮರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ—ಶೇಷಣ್ಣನವರಿಂದಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಜಮ್ಮನವರಿಂದಲಾದರೂ—ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರೋ ಏನೋ ! ಅವರ ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮವೇ ರಾಜಮ್ಮನವರ ಜೀವನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಯಿತು, ಸಾಧನೆಗೆ ಆಸರೆಯಾಯಿತು. ರಾಜಮ್ಮನವರು ತಮ್ಮ ತಾಯಿಯವರು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೂ ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ವೀಣೆಯೆಂದರೆ ಜೀವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು. ಎಂದೇ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಅದರ ಪಾಠ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷ ಬಾಲ್ಯಪಾಠವಾದ ಮೇಲೆ ಪಲ್ಲವಿ ಶೇಷಯ್ಯರ್ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವೀಣೆ ಗೋಪಾಲರಾಯರಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಗುರುಗಳೇ ಕೆಲಕಾಲ ಪಿಟೀಲು ತಾಯಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಸಿ ತಾವು ವೀಣಾಧ್ಯಾಪನವನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ರಾಜಮ್ಮನವರ ಸಂಗೀತ ಸಾಮಗ್ರಿಸಂಚಯನ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆದುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ; ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ತಾನ, ಪಲ್ಲವಿಗಳ ಪ್ರೌಢಪಾಠಕ್ಕೆಂದು ಅವರು ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಅಂತೇವಾಸಿಗಳಾದರು.

ತಿರುಮಲೆ ತಾತಾಚಾರ್ಯಶರ್ಮರನ್ನೂ ರಾಜಮ್ಮನವರನ್ನೂ ನೋಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ನನಗೆ ತಪಸ್ವೀ ದಂಪತಿಗಳು ವಾನಪ್ರಸ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೀಗೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅನ್ಯೋನ್ಯ ; ಇಬ್ಬರೂ ತಪಸ್ವಿಗಳಾಗಿಯೇ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶರ್ಮರ ಅರ್ಧಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ಹಣ್ಣಾದ ಲೇಖನಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠ, ಹರಿತ : ಶಿವನ ತಾಂಡವದಂತೆ ವೀರ್ಯವತ್ತಾದುದು ಅವರ ಆಳವಾದ ಇತಿಹಾಸಶಾಸ್ತ್ರಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಶಾಸನಸಂಶೋಧನಾ ಸಾಮಗ್ರಿ ಅವರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ವೀರ್ಯವತ್ತಾಗಿ, ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವರನ್ನು ಕೆದಕಿದಾಗ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯಹೊರಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಜಮ್ಮನವರ ಲೇಖನಿಗೆ ಹಲವು ಮುಖ ; ಶಿವೆಯ ಲಾಸ್ಯದಂತೆ ಸುಕುಮಾರಪ್ರಾಯವಾದುದು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥ, ನಾಟಕ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಹೀಗೆ ಹಲವು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮಹಿಳಾವೈಣಿಕರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳ ಈ ಸಮ್ಮಿಲನ ರಾಜಮ್ಮನವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿಯೆಂದರೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದ ಸಂದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

'ನಮ್ಮ ಕಡೆಯ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೀಟಿನ ಕಾರುವೆ (ನಾದದ ಸ್ಪಂದನಕಾಲ) ತೀರುವವರೆಗೂ ಎರಡನೆಯ ಮೀಟು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನವರಾದರೋ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವಿಲ್ಲದೆಡೆ ಸಹ ಮೀಟುಹಾಕುತ್ತಾರೆ ; ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳು, ಮಹಾಪ್ರಾಣಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತರಿಮೀಟು, ತಡೆ

ಮೀಟು ಮೊದಲಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇಕಾದಾಗ ನಾದವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿ, ಬೇಕಾದಾಗ ಹೊಮ್ಮಿಸಿ ನುಡಿಸುವುದಿತ್ತು ; ಘಾತವಿರುವೆಡೆ ಮಾತ್ರ ತಾಳದ ತಂತಿಗಳ ಉಪಯೋಗವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇತರರು ತಾಳದ ವರಸೆಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಸಹ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ದ್ರುತಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಲಯ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದುದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಕಾಲಿನಲ್ಲಲ್ಲ, ಎದುರಿಗೆ ಕುಳಿತವರ ಕೈಯಲ್ಲಲ್ಲ.'

'ಇದಕ್ಕೆ ನೀವು ಬಳಸಿದ ಉಪಾಯವೇನು ?'

'ವೀಣೆಯವರು ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಮೊದಲು ಕಲಿಯಬೇಕು ; ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ; ಆಗ ಗತಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸ್ವರದ ಮೇಲೆ ಗೀಟು ಅಥವಾ ಚುಕ್ಕಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಅಲ್ಲಿ ತಾಳದ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟುವ ಕುರುಡು ರೂಢಿ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ.'

'ಈಗಿನ ವೀಣೆಗೆ ನಿಮ್ಮದೇನಾದರೂ ಕೊಡುಗೆಯಿದೆಯೆ ?'

'ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ವೀಣೆಯೊಂದು ಸಮುದ್ರವಲ್ಲವೆ ? ಈಗಿನ ವೀಣೆ, ಎನ್ನುತ್ತೀರಿ— ನನ್ನದೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ನನಗೆ ವೀಣೆಯನ್ನು ಅತಿದ್ರುತದಲ್ಲಿ, ತೀವ್ರವಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದು ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಳಂಬಗತಿಯೇ ತಕ್ಕುದು. ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ, ನಡೆಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ, ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಚೌಕಲಯವೇ ಪ್ರಶಸ್ತ.'

'ಈಗಿನ ಎಂಬ ಮಾತು ಬಂತು—ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ: ವೀಣೆಯ ಭವಿಷ್ಯ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತೀರಿ ? ಯುವಕರ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು ?'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯ ಭವಿಷ್ಯ ಭವ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ವೀಣೆ ನಮ್ಮ ತರುಣಪೀಳಿಗೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿದೆ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ, ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಿದೆ. ಹಿರಿಯರು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅವರು ಮುಂದುವರೆಸಿಯಾರು ಎನ್ನುವ ಭರವಸೆಯಿದೆ.'

ನೀಲಮ್ಮ ಕಡಾಂಬಿಯವರು

ವಿದುಷಿ ನೀಲಮ್ಮ ಕಡಾಂಬಿಯವರು ಮನೆಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದರು. ನಾನು ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮದು ಯಾವ ಪರಂಪರೆ, ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. 'ನಮ್ಮ ತಂದೆ ವೆಂಕಟೇಶಾಚಾರ್ಯರೇ ಸ್ವತಃ ವೈಣಿಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರು ನಾನು ಆರು ವರ್ಷದವಳಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ತೀರಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚೇನನ್ನೂ ನನಗೆ ಕಲಿಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ; ಮುಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ವೀಣೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರು ನನ್ನ ವೀಣಾಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು' ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

'ಹಾಗಾದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರ ವೀಣಾಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸೇರಿದವರು ನೀವು, ಎನ್ನಿ'

ಎಂದೆ.

'ನನ್ನದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂದರ್ಭವಾಯಿತು. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಣಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ನಾನು ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಕಲಿಯಲಿಲ್ಲವೆಂದೆನಲ್ಲ; ನಂತರ ಪಿಟೀಲು ಚೌಡಯ್ಯನವರು, ವಾಸುದೇವಾ ಚಾರ್ಯರು ಇವರುಗಳೂ ನನಗೆ ಕೆಲಕಾಲ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನನ್ನ ವೀಣಾವಾದನದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವವಾದುದು, ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆತುದು ಕೇಳ್ಮೆಯಿಂದ. ಈ ಸಮಯ ದಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು. ಆಗಿನ್ನೂ ನನಗೆ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸು. ಪುಣ್ಯಾತ್ಮರು ನಾನು ಹೋದಾಗಲೆಲ್ಲ ತಿಂಡಿಕಾಫಿಕೊಟ್ಟು ಆದರಿಸಿ ತಮ್ಮ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಲವುವರ್ಷ ನನಗೆ ಈ ಭಾಗ್ಯ ದೊರೆಯಿತು.' ಹೀಗೆ ನೀಲಮ್ಮನವರ ವೀಣಾಮಧು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಹಲವು ಹೂಗಳ ಮಕರಂದದಿಂದ ಸಂಚಿತವಾದುದು, ಎನ್ನಿಸಿತು.

ಕುಲೀನ ಮನೆತನದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವಂತಕ್ಕಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ತೃಪ್ತ ರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಮೂವತ್ತುವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಿಹಾರಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಭೂಕಂಪವಾದಾಗ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭೂಕಂಪ ವಾಯಿತು; ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ—ಮೈಸೂರಿನದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭೂಕಂಪ ; ಅದರ ಕಂಪಕೇಂದ್ರ ನೀಲಮ್ಮನವರು. ಸಂತ್ರಸ್ತರ ನೆರವಿಗೆಂದು ಕರೆಬಂದಾಗ ಹಿಂದು ಮುಂದೆ ನೋಡದೆ ವೀಣೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವರು ಹೊರಟರು ; ಹತ್ತು ಹಲವೆಡೆ ನುಡಿಸಿ ನಿಧಿಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ನೆರವಾದರು. ಮೈಸೂರಿನ ವೀಣಾಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನಿಮ್ಮದೇನು ಕೊಡುಗೆ ಎಂದು ಕೇಳಿ ದಾಗ ಅವರು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುರಿದು ವೀಣೆಕಾರ್ತಿಯರಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಈ ದಿಟ್ಟತನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು, ಎಂದು ಬೆಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂ ಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಶ್ರುತಿಸಂಪನ್ನತೆಯಿಂದ ರಾಗಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಅವರು ಪ್ರಭಾವಿತ ರಾಗಿದ್ದಾರೆ ; ಇದು ಅವರ ಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡುದು ತಮ್ಮದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಎಂದು ನೀಲಮ್ಮನವರೆಂದರು. ಮೈಸೂರು ವೈಣಿಕರು ಗಾಯಕರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಅವರದು ನವಿರಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಶಾರೀರ ; ವೀಣೆಯ ಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯನದಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಯಾದ 'ಬಿರ್ಕಾ'ಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವರಿಗೆ ಸೇರುವು ದಿಲ್ಲ. ಸರಳತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಯನ್ನೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಅವರೆಳಸುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಹಲವು ಬಾನುಲಿಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯ ಸೌರಭ ಅವರ ಮೂಲಕ ಹೊಮ್ಮಿಹರಡಿದೆ.

ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರು

ವಿದುಷಿ ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವರೊಡನೆಯೇ ಅವರ ಪ್ರಿಯ ಹವ್ಯಾಸಗಳಾದ ಉದ್ಯಾನವೆಯ, ಕುಳ್ಳಾದ ನಾಯಿಗಳೂ ಸ್ವಾಗತಬಯಸಿದವು ; ಸ್ನೇಹಪರ

ವಾದ ಕರಿಯ ನಾಯಿ ಮೂಸಿ ನೋಡಿ, ಕಾಲುನೆಕ್ಕಿ, ಕಾಲಬುಡದಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಮೈಚಾಚಿತು. ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರು ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಿಯ ಹವ್ಯಾಸವಾದ ಕಸೂತಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದೇ ಯಾರು ಬಂದರೆಂದು ನೋಡಲು ಹೊರಬಂದರು. ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದು ಬಗೆದು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಂತವನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಿದ ವಿರಾಗಿಣಿಯಂತೆ ಕಂಡರು ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷದ ಚೊಕ್ಕಮ್ಮ ; ಹಿರಿಯ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲಂಕವೆಂದು ಬಗೆದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ಮಾಡಿದವರು. ಅವರ ತಾಯಿ ರುಕ್ಕಮ್ಮನವರೂ ವೀಣೆ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವರೆ ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರು ಕಲಿತು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀ ದೇವಪ್ಪನವರಿಂದ.

ಬಂದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೇಳಿ 'ವೀಣಾವಾದನದೊಡನೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಡುವುದು ನಿಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ ; ಏನೆನ್ನುತ್ತೀರಿ ?' ಎಂದೆ. 'ಹಾಗೆಂದು ನನಗೆ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ವೀಣೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಯರೂ ವೀಣೆಯೊಡನೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತಲ್ಲ' ಎಂದರು; ಅವರು ಹಾಗೆಂದರೂ, ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರೇನೂ ವೀಣೆಯೊಡನೆ ಹಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ; ಹಾಗೆ ಹಾಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ; ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಿಕವಾದ ವೀಣಾವಾದನ ಗಾಯನಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರು, ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಶಿಷ್ಯರು. ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ರಾಮಯ್ಯನವರಂತೂ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ; ಆದರೆ ಅವರಾಗಲಿ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಮಹಿಳಾ ಶಿಷ್ಯರಾಗಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವೇದಿಕೆಗಳನ್ನೆಂದೂ ಏರಲಿಲ್ಲ. ನೀಲಮ್ಮ ಕಡಾಂಬಿಯವರು, ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರು—ಇವರಿಬ್ಬರೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ವೀಣಾವಾದನಕ್ಕೆ ತಬಲವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ನಿಮ್ಮ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಬಹುದೇ' ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ ; ಅವರು ಅದನ್ನೂ ಒಪ್ಪದೆಹೋದರು. 'ಹಿಂದೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಎಲ್ಲ ತಬಲವನ್ನೇ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.' ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು, ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು, ಎರಡೂ ನಿಜವೇ ; ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರ ಮತ್ತು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ರಭುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರದೇಶದಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ಕರೆತಂದಿದ್ದ ತಬಲ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವು ನಮ್ಮ ಜನಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಹಿಡಿಸಿತು ; ದಾಸಪ್ಪ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ರುದ್ರಪ್ಪ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲ ಅದನ್ನೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ; ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಬಲದ ಪ್ರವೇಶವಾಗದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮೈಸೂರು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ಪಿಟೀಲು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದು, ನಿಂತಿದ್ದು ಈಚೆಗೇ. ಆದರೆ ತಬಲವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಎಡೆಬಿಡದೆ ತಮ್ಮ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ—ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಾದ ಡಿ. ಶೇಷಪ್ಪನವರ ವಾದನದೊಡನೆ—ಉಳಿಸಿಕೊಂಡವರು ಚೊಕ್ಕಮ್ಮನವರೊಬ್ಬರೆ. ಗಾಯನವನ್ನು ಅವರು ಪಾಠಮಾಡಿದ್ದು ಮೊದಲು

ವಿರೂಪಾಕ್ಷಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂಬುವರಿಂದ ; ನಂತರ ಟಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು. ಡಿ. ಶೇಷಪ್ಪ ನವರು. ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು. ಇವರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದೆ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು.

ಸಂಗೀತವಿದ್ವದ್‌ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಹಲವಡೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿರುವ ಅವರ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಕಂಠಗಳೆರಡೂ ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿವೆ : ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವರಲ್ಲಿಸಾಕಷ್ಟಿದೆ ; ಸಂಸ್ಕೃತ. ಕನ್ನಡ. ತೆಲುಗು. ತಮಿಳು. ಹಿಂದಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ. ಸಾಹಿತ್ಯಶುದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಅವರು ಗಮನಕೊಡುವುದನ್ನು ಅವರ ಕೈಬೆರಳುಗಳೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇದೆ. ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿಯ ಮಹಾತಪಸ್ವಿ, ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣ ಕಂಕಣಬದ್ಧರಾದ ರಾಘವೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಗಳು ಅವರಿಗೆ ೧೯೬೨ರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕಿನ್ನರಿ ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದರು.

ಸಂದರ್ಶನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಮ್ಮ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಗೆ ನೀವೇನನ್ನಾದರೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದೀ ರೆಂದು ನಿಮಗೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆಯೆ ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. ಅವರು ನಮ್ರರಾಗಿ 'ನಾನೇನನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಬಲ್ಲೆ? ಗುರುಗಳಾದವರಿಂದ ಕಲಿತುದನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿ ದ್ದೇನೆ. ಅಷ್ಟೆ' ಎಂದರು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೊಸದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತುಂಬುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ, ಎನ್ನಿಸಿತು.

ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರು

ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಪೀಳಿಗೆಯ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆಂದು ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗ ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಚಾಮರಾಜವಡೆಯರು ಕಾಲವಾದ ನಂತರ ನಾಲ್ವಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಇನ್ನೂ ತೀರ ಹಸುಳೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಸರ್ಕಾರ ಸೀತಾವಿಲಾಸ ಸನ್ನಿಧಾನದವರನ್ನು ರೀಜೆಂಟರಾಗಿ ನೇಮಿಸಿತ್ತಷ್ಟೆ. ರೀಜೆಂಟರು ಪದ್ಮ ನಾಭಯ್ಯನವರ ವೀಣಾವೈದಗ್ಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಮನೆ ಯದು. ಅದು ಅವರ ಮನೆತನದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಇದೆ ; ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಪದ್ಮ ನಾಭಯ್ಯನವರು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳೂ ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭ ರಾಯರಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ.

ನಾನು ಹೋದಾಗ ರಾಯರು ಪಾಠಕ್ಕೆಂದು ಹೊರಡುವ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ನಾನು ಭೇಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ ; ಮಿತಭಾಷಿಗಳೂ ಸ್ನೇಹಪರರೂ ಆದ ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರು 'ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬನ್ನಿ ; ಆದರೆ ಈಗ ಬಂದಿರುವುದು ಹಾಗೇ ಹೋಗಬಾರದು; ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಆಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ' ಎಂದು ನನ್ನೊಡನೆ ಕುಳಿತರು. ತಂದೆತಾತಂದಿರ ಸೌಮ್ಯತೆ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕತೆ, ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಅವರ ಲ್ಲಿಯೂ ಆನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿನಯ ನಮ್ರತೆಗಳೂ ಕೂಡ.

'ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ ನವರ ಭಾವಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೊರೆತೀತೆ ?' ಎಂದು ಸಂದರ್ಶನ ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. 'ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವಿಫಲನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆಯರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗಮ್ಮನವರ ಅಥವಾ ರುಕ್ಮಿಣಿಯಮ್ಮನವರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಇದೆಯೋ ಏನೋ ; ಇರುವುದು ನನಗೆ ಸಂದೇಹ' ಎಂದರು. ನಾನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಹುಡುಕಿ ವಿಫಲವಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕನ್ನಡಕುಲದ ರಸಿಕರು ಮಾಡಬಾರದೇಕೆ ? ಅವರು ನಮ್ಮ ದೊಡ್ಡ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರೆಂದರು : 'ನಮ್ಮ ತಾತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸರಳತೆ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟವರು ; ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ; ಕಲಬೆರಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಶುದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು ಅವರದು ; ಅಂತಹ ಸಂಗೀತರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಒಲವು. ಇದು ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಸ್ವರಜತಿ, ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಪಂಚಪ್ರಾಣ.'

'ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು ಹೇಗೆ ? ತುಂಬಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲೆಯ ಮರೆಯ ಕಾಯಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವರು ಅಲ್ಲವೆ ?'

'ನಮ್ಮ ತಂದೆ ನಮ್ಮ ತಾತನಿಗೆ ಏಕಮಾತ್ರ ಪುತ್ರರು ; ಅವರಿಂದ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕಲಿತರು. ಅವರೂ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವರೇ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೦೦ ರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮತಾತ ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ನಮ್ಮ ತಂದೆಗಿನ್ನೂ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ. ನಂತರ ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ವೀಣಾಪಾಠ ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ ವೈಣಿಕರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಬರೋಡ, ತಿರುವಾಂಕೂರು, ಕೊಚ್ಚಿನ್, ಮದರಾಸು ಮುಂತಾದೆಡೆಯೆಲ್ಲ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿ ವೀಣಾ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತೋಡಾವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ವೈಣಿಕಪ್ರವೀಣ ಬಿರುದು ಗಳಿಸಿದರು ; ತಿರುವಾಂಕೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ 'ವೀರಸಂಗಲಿ' ತೋಡಾವನ್ನು ಗೆದ್ದು ಬಂದರು.'

'ಅವರದು ಸ-ಗ-ಪ-ಸ ಸ್ವರಗಳಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದ ಸ್ವಯಂಭೂ ಎಂಬ ಹೊಸ ರಾಗ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಅವರು ಅದರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ದೀರ್ಘ ರಚನೆ ನನ್ನಲ್ಲಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ.

'ಹೌದು, ಇದು ಅವರ ವಿಶೇಷ ಕೊಡುಗೆ ; ಇದರಂತೆಯೇ ಅನೇಕ ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ, ಕೀರ್ತನೆ, ತಿಲ್ಲಾನ, ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ನಮ್ಮ ತಾತನವರದೇ ಮನೋಧರ್ಮ ಇವರಿಗೂ. ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಸರಳತೆ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು.'

'ನಿಮ್ಮ ಪೀಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತೀರಿ ?'

'ನಮ್ಮ ತಾತನವರ ಗಾಯನ ಪರಂಪರೆ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಬೆಳೆಯಿತು ;

ವೀಣೆಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಂಪರೆ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ವೀಣೆ, ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎರಡೂ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಪರಂಪರೆಗೇ ಸೇರಿದ ನಿಮ್ಮಿಂದಲೂ ನಿಮ್ಮ ಸೋದರರಿಂದಲೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ, ಬಲಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ? ಅವರ ಮಗನಿಂದಲೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಗಳು ಮುಂದುವರಿದವು. ನಮ್ಮ ತಂದೆ ಕುರುಡರ ಮೂಗರ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದರು ; ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರುಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಇವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ನಾನೂ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯಿಂದ ವೀಣೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ತಂದೆ ೧೯೪೬ರಲ್ಲಿ ಕಾಲವಾದ ಮೇಲೆ ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲು ನನ್ನ ಕೈಲಾದಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ತಮ್ಮನಿಗೂ ಮಗನಿಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ನನಗೆ ತಿಳಿದುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.'

ಇದು ಕೇವಲ ವಿನಯದ ಮಾತು, ಅಷ್ಟೆ. ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರ ವೀಣಾಶೈಲಿ ಪ್ರೌಢವಾದುದು, ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಮೈಸೂರು, ಮದರಾಸು, ಬೆಂಗಳೂರು ಬಾನುಲಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದಲೂ ಇತರ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಚೆಗೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ದೇಹಪ್ರಕೃತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದರಿಂದ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂದರ್ಶನವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಹೊರಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾ ಅವರನ್ನು ಕೇಳಿದೆ : 'ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಏನು, ಎನ್ನುತ್ತೀರಿ ?'

'ಅತಿಯಾದ ಆಡಂಬರ-ಅಟ್ಟಹಾಸ, ತಳಕು-ಬೆಡುಗುಗಳಿಲ್ಲದ, ಹಿತಮಿತವಾದ, ಮೃದುಮಧುರವಾದ ರಂಜನೆಯ ವಾದನವೇ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ನನಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂದರವರು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರ ಸಂದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನಃ ಓದಿದ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಮಂದಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಂದು ಗಾಢಸತ್ಯವು—ಬೋಧಿವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡದಿದ್ದರೂ—ಹೊಳೆಯಿತು : ತುಂಬಾ ದೂರದಲ್ಲಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಿಜ; ಅಂತೆಯೆ ತುಂಬಾ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಏಕಮಾತ್ರ ಪುತ್ರರು ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು. ಅವರ ಮಕ್ಕಳು ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರು. ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ವಾಗ್ಗೇಯರಚನೆಗಳನ್ನು ನಾಗೇಂದ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಹೊರತಂದರು ; ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರ ಸಂಗೀರರಚನೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಮಗ ನಾರಾಯಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಅಚ್ಚಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವೀಣಾಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರ ವೀಣಾಶಿಷ್ಯರ ಪೈಕಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠತಮರಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವವರು ನನ್ನ ಅಣ್ಣಂದಿರು ರಾ. ಸೀತಾರಾಂರವರು. ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು ಪದ್ಮನಾಭ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೊಂಡಿ. ಆದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೊಂಡಿ ಸೀತಾರಾಂರವರು. ಅವರಿಂದ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡದೆಯೆ ಬೆಣ್ಣೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತುಪ್ಪಕ್ಕೆ

ಪರದಾಡಿದೆನಲ್ಲ, ಎಂದು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವಾಯಿತು. ಹಾಗೆಂದು, ವೀಣಾ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರನ್ನು ನೋಡಲು ನನಗೆ ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅವರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೪೬ರಲ್ಲಿ ಕಾಲವಾದ ನನಗೆ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು ವರ್ಷ. ಸೀತಾರಾಂರವರಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವರು ನಿತ್ಯ ತಮ್ಮ ವೀಣೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೆ ಇದ್ದೆ. ಅವರೊಡನೆ ಹೋಗಿ ಅವರ ಗುರುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ಕುತೂಹಲವು ನನಗೆ ದುರದೃಷ್ಟದಿಂದ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸೀತಾರಾಂರವರು ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ವೇಳೆಗೆ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರೆ ಆಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ, ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿತೆಂದು ಅವರನ್ನು ಕೇಳಿದೆ.

'ನನ್ನ ಎಳೆಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೈಸೂರಿಗೆ 'ವೀಣೆಯ ಬೆಡಗಿದು ಮೈಸೂರು' ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದರು. (ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಒಂದು ವರ್ಣಚಿತ್ರವನ್ನೂ ನಾನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಬಹುಮಾನವೂ ಬಂದಿತ್ತು). ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಗಾಯನ, ವೀಣಾವಾದನಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು. ನಮಗೆ ಮಹಾನ್ ವೈಣಿಕರಾಗಿದ್ದ ಶೇಷಣ್ಣ, ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪ, ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರ ಸಂಪರ್ಕ, ಪರಿಚಯಗಳಿದ್ದವು. ಒಮ್ಮೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಪಾಠಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾಗಣಪತಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಗಣಪತಿ ಮಂಗಳಾರತಿಯಲ್ಲಿ ವೀಣಾರಾಮಯ್ಯನವರು ಮಾಡಿದ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವರಿಂದ ವೀಣೆ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿತು. 'ತಾತ' ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಅನುಗ್ರಹ ಮಾಡಿ ಅವರಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದರು' ಎಂದು ಅವರೆಂದರು.

'ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರ ನೆನಪು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಳಿದಿದೆ ? ಅವರೂ ಗಾಯಕರಾಗಿದ್ದರೆ?'

'ಅಯ್ಯನವರು ಮಿತಭಾಷಿಗಳು. ಗುರುಶಿಷ್ಯಬಾಂಧವ್ಯವು ಸಲುಗೆಯದಲ್ಲ, ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ. ಶಿಷ್ಯರುಗಳಿಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಭಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಗೌರವ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಿರೆಂದು ಕೇಳುವುದು ಉದ್ಧಟತನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೀಣಾಪಾಠದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಣ್ಣದನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಅಷ್ಟೆ.'

'ಅವರ ವೀಣಾಶೈಲಿ ಎಂತಹುದು ?'

'ವೀಣಾಶೈಲಿ ಉಳಿದವರಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಿಳಂಬಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮಧ್ಯಮಕಾಲ ದ್ರುತಕಾಲಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೆ ಹೆಚ್ಚು. ಸ್ವಂತವಾದ ವೀಣಾಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪರಂಪರಾಗತ ಶೈಲಿಯೇ ಅವರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತ್ತು. ಇತರ ಅನೇಕರಂತೆ ಮೀಟುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ : ಭಾವಪೂರ್ಣನಿರೂಪಣೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆ, ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯದ

ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಗ ಈಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರದ್ದೂ ಅಷ್ಟೆ ; ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕಲಿತದ್ದನ್ನೇ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರಿತವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಅದು. ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೂ ಅದ ರಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ವೀಣಾವಿದ್ವಾಂಸರು ಆಗ ಲಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡು ತ್ತಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಹಲವು, ದೀಕ್ಷಿತರ ಕೆಲವು, ಇತರ ಪ್ರಾಚೀನರ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

'ಶೇಷಣ್ಣನವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದರಲ್ಲ. ಅವರ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಅವರ ಮೇಲೆ ಇತ್ತೆ ?'

'ಗುರುಗಳಿಗೆ ಅವರ ತಂದೆ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿದ್ದಿರ ಬಹುದು. ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿರಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಶೇಷಣ್ಣ ನವರ ಛಾಪು ಇದ್ದದ್ದನ್ನಂತೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ.'

'ನಿಮ್ಮ ಪಾಠಕ್ರಮ ಹೇಗಿತ್ತು ?'

'ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ವೀಣೆ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸನೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ; 'ಮೈಸೂರು ಸಹೋದರರಲ್ಲಿ' ಒಬ್ಬನಾಗಿ ಹಲವು ಕಚೇರಿ ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಸ್ವರಜತಿಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾನು ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ತಾಂತ್ರಿಕದೋಷ ಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಸ್ವರಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು ಕಲಿತಿದ್ದ ವರ್ಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ವೀಣಾವಾದನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಎರಕಗೊಳಿಸಿದರು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಅವರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ನನ್ನ ಗಾಯನದ ಶೈಲಿಯು ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಪಾಠಾಂತರ ದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದು ; ಅಯ್ಯನವರದೂ ಅಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾರ್ಗಸುಲಭವಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ವೀಣಾಬಾಲಚಂದರ್‌ರವರ ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ಕೇಳಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದರ ಬದಲು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದೆ ; ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗಮಕ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.'

'ಇಷ್ಟಾದರೂ ನಿಮ್ಮದು ಗಾಯನ ಕಚೇರಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ವೀಣಾ ಕಚೇರಿಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಅದೇಕೆ ?'

'ನಾವು 'ಮೈಸೂರು ಸಹೋದರ'ರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವೂ ಇತ್ತು. ದ್ವಂದ್ವಗಾಯನದ ಅಭ್ಯಾಸ, ಕಚೇರಿಗಳು, ಕೃತಿಸಂಗ್ರಹ ಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಲವು ಕಳೆದು ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೀಣಾ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಮಾಡಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಡಿಯೂ ಇದ್ದೇನೆ. ಕಡೆಯ ಕೆಲವನ್ನು ನನ್ನ ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ನೊಡನೆಯೂ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಬರುಬರುತ್ತ ವೀಣೆಯ ನನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನೆಲ್ಲ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಿಡಮಿಯ ವೀಣಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೇ ಮೀಸಲಾಯಿತು.'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣಾ ಶೈಲಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಇದೆಯೆ ? ಇದ್ದರೆ ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೇನು?'

'ಬಾಲ್ಯದಿಂದಾರಭ್ಯ ಈ ನನ್ನ ಎಂಬತ್ತಮೂರನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ ಕೇಳುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ, ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿ ಮತ್ತಿತರ ಶೈಲಿಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು. ಇವೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದವುಗಳು ; ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸದೆ, ಅದನ್ನು ಬರಿಯ ಒಂದು ಹಂದರವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದರೊಳಗೆ ವೀಣೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನುಡಿಸಿ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದುವುದು ಒಂದು. ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥವು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅಲ್ಪ ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಇವೆರಡೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಗಾಯನದಂತೆಯೆ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳ ರೀತಿಯನ್ನು ಅರಿತು ಮೀಟುಗಳನ್ನು ಹಾಕುವುದು. ಗಮಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿತು ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ರಸ-ಭಾವಗಳು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತವೋ ಅಂತೆಯೇ ಒಂದೇ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಮೇಲಿನ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಎಳೆಯುತ್ತ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು ಇದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

'ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ನೀವು ಯಾವ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೀರಿ ?'

'ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್ ಮತ್ತು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಆಗಿದ್ದಾಗ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಇದರಿಂದ ಜೀವನೋಪಾಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ದೇಶದ ಉದ್ದ-ಅಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗದು. ನೀನು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್ ನನ್ನನ್ನು ಗುರುವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೀರಿ. ಹೀಗೆ 'ಶಿಷ್ಯಾದಿಚ್ಛೇತ್‌ಪರಾಜಯಂ' ಆಗಿ ಧನ್ಯನಾಗಿದ್ದೇನೆ.'

'ನೀವು ಮೊದಲು ಕಲಿತಿದ್ದು ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯವರಿಂದ. ಅವರ ಸಂಗೀತಶೈಲಿ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆಯೆ ?'

'ಅವರ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವು ಆಳವಾಗಿಯೆ ಆಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ಏನು, ಅವರಿತ್ತ ಸಂಗೀತಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಪ್ರೀತಿ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಜೀವನಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ರೂಪಿಸಿದ ರೀತಿ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅವರ ಅನುಗ್ರಹ, ಪ್ರಸಾದ. ಇಂದು ನಾನು ಏನಾಗಿದ್ದೇನೋ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಶಿಲ್ಪಿ. ನಿನ್ನದೂ ಹಾಗೆಯೆ ಭಾವನೆ ಎಂಬುದು ನಿನ್ನೆಲ್ಲ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನನಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮವಿದ್ದರೆ ಅವರೇ ನನ್ನ ಮಾತೆಯಾಗಲೆಂದು ದೇವರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.'

ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್

ರಾತ್ರಿಯ ಊಟದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸೋದರರ ಸಭೆ ಎಂದಿನಂತೆ ಸೇರಿತ್ತು. ಒಂದು ತುತ್ತು, ಮಾತು ಹತ್ತು; ಇದು ನಮ್ಮ ಸಭೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ನನ್ನ ತಮ್ಮ ನನ್ನು ಕುರಿತು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ

'ಈಗ ನಾನು ಅಣ್ಣನೂ ಅಲ್ಲ, ನೀನು ತಮ್ಮನೂ ಅಲ್ಲ' ಎಂದೆ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್ ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ 'ಅದೇನು ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದರು.

'ಈಗ ನಾನು ಸಂದರ್ಶಕ, ನೀನು ವೈಣಿಕ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಅವರು ಸಂದೇಹಿಸಿದರು. 'ಎಲ್ಲಾದರೂ ಉಂಟೆ? ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮನ ಮೇಲೆ ಬರೆದ, ಬೇಕಾದು ದೆಲ್ಲ ಬರೆದುಕೊಂಡ ಎಂದು ಜನ ನಗೆಯಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆ ?'

'ನಿನಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ನಾನು . . . . ಮಿತ್ರರಲ್ಲಿ ಅಹವಾಲು ಹೇಳಿಕೊಂಡೆ. ಅವರು, ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್ ನಿಮ್ಮ ತಮ್ಮನಾಗಿರುವುದು ಅವರ ತಪ್ಪೆ ? ಹೋಗಿ, ಹೋಗಿ, ಇಂತಹ ತಕರಾರೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಮುಂದೆ ತರಲೇಬೇಡಿ, ಎಂದು ಬಿಟ್ಟರು.'

ನಮ್ಮ ಅಣ್ಣನವರು ದನಿಗೂಡಿಸಿದರು : 'ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ಸರಿ. ಇವನೊಬ್ಬನಿ ಗೋಸ್ಕರ ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಸಂದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸರಿಯೆ, ಸಾಧುವೆ ? ಅಲ್ಲದೆ ನಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ನಿನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ, ನಿನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊರೆತ ಹಾಗೆ ಇವನಿಗೂ ದೊರೆಯಬೇಡವೆ ? ಹೊಗಳಿಕೆ, ವಿಶೇಷಣಗಳು, ಸಾಧನೆ, ಸನ್ಮಾನಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತರದೆ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರೆ ಆಯಿತು.'

ಇಬ್ಬರೂ ಒಪ್ಪಿ, ಅವರು ಅಂಪೈರಾಗಿದ್ದು ನಾವು ಸಂದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆವು. ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಯಿತು.

'ಹಿಂದೆ ಹೇಗಿತ್ತೋ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಸರಿಯೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹದು ಯಾವುದೂ ಉಳಿದೂ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನನ್ನ ವೀಣಾಶೈಲಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಗಿನ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವೂ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈಚೆಗೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯವರು ನಿಮ್ಮದು ಥೇಟ್ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿ ಎಂದರು ! ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಜನ ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದು ಅಥವಾ ಇರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕ, ಅಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂತಹದು ಒಂದೇ ಶೈಲಿ ಎನ್ನಲು ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಸಾಧಾರಣಾಂಶಗಳು ಮೈಸೂರಿನ ವೈಣಿಕರಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಹಿಂದೆ ಇತ್ತೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.''

'ಬೇರೆಯವರ, ಹೊರಗಿನವರ ಪ್ರಭಾವ ನಿನ್ನ ವೀಣೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿನ್ನನ್ನು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದ ಬಲ್ಲ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆದರೂ ನಿನ್ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಖ್ಯಾತನಾಮ ರಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಶೈಲಿಗೆ ಜನ ಹೋಲಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ವೇನಾದರೂ ಇದೆಯೆ ?'

'ಅಂತಹ ಹೋಲಿಕೆಯಿದ್ದರೆ ಅದು ಆಕಸ್ಮಿಕ; ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಗಾಯನಶೈಲಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದು ನನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇರುವಿನ ಹಿಂದೆ ನುಡಿಸುವುದು, ಮೀಟಿಲ್ಲದೆ ಬಹುಕಾಲ ನುಡಿಸುವುದು, ಆವರ್ತಕ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ—ಇವೆಲ್ಲ ನನ್ನವೆ. ಆದರೆ ವೀಣೆಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಹನಿ, ಅಷ್ಟೆ.'

'ವೀಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯೇನು ?'

'ವೀಣೆ ನನ್ನ ದೇವರು ; ತಾಯಿಯಿದ್ದ ಹಾಗೆ ; ನನ್ನ ಜೀವನಾಡಿ. ವೈಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಅಂತೆಯೇ ಪವಿತ್ರವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಲೆಂಬುದು ನನ್ನ ಆಸೆ. ವೀಣೆಗೆ ಸಲ್ಲದ ಚಿಲ್ಲರೆ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು—ಘಟ, ಗಿಟಾರ್, ಶಂಖ, ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳ ಕೂಗು—ಇವುಗಳ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ವೀಣೆಯಿಂದ ಮಾಡಿಸುವುದು ಪಾಪ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವೀಣೆ ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಡಿಕೆ ಎಂದರೆ ಆಳವಿರುವ, ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಗಾಯನ ಶೈಲಿ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ.'

'ವೀಣೆಗೇನೋ ಹಾಡಿಕೆ ಆದರ್ಶವೆಂದೆ ; ನಿನ್ನದೇ ಆದರ್ಶವೇನು ?'

'ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಏಣಿಹಾಕುವ ಜಾಯಮಾನ ನನ್ನದು. ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಸಹ ಏರಿದ್ದೇನೋ ಇಲ್ಲವೋ ! ಅಲ್ಲದೆ ನಾನು ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಹೋದಹಾಗೆಲ್ಲ ಆದರ್ಶವೂ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ, ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ದೂರಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಒಂದು ಮುಖ ನನ್ನ ಕಚೇರಿಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗ, ನನ್ನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಯಾವುದು ಸರಿ, ಚೆನ್ನು, ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೋ ಅಂತಹದನ್ನು ನಾನೇ ಮೊದಲು ಸವಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುತ್ತೇನೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇದರಿಂದ ನಿರಾಕರಣೆ, ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೋತೃಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸವಿಯಬೇಕಾದರೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನೇ ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ನಿಜವಾಗಿ ಸವಿದಿರಬೇಕು, ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಇದರ ಅರ್ಥ ; ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅಂತರ್ಮುಖ ಮತ್ತು ತನ್ಮಯತೆ.'

'ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ವೈಣಿಕನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತೀ ?'

'ಇತರರ ವಿಷಯ ಹೇಳಲಾರೆ. ನನಗಂತೂ ಭಕ್ತಿ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಮಡಿಯಭಾವನೆ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ ; ದೇವರ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೇನೆ, ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನೋಧರ್ಮ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದಾಗ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ ; ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ನನಗೂ ವೀಣೆಗೂ ಇರುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಿನಾಭಾವ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬಾರದೆ ಎಂದು ಆಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ.'

'ನೀನು ಗಾಯಕನೂ ವೈಣಿಕನೂ ಹೌದಷ್ಟೆ; ಸಂಗೀತಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಅರಸುತ್ತೀ?'

'ವೀಣೆಯಾದರೇನು, ಕಂಠವಾದರೇನು ? ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆ ; ಅವರೆಡೂ ಇರುವುದು ಇನ್ನೇನನ್ನೋ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಹಾಡಲಾಗದುದನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತೇನೆ; ನುಡಿಸಲಾಗದುದನ್ನು ಹಾಡಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದೆ : ಶುದ್ಧಿ, ನಿಕರತೆ, ಆಳ, ಬಿಗಿ, ಭಾವಶುದ್ಧಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧಿ, ಸ್ವರಶುದ್ಧಿ, ಲಯಶುದ್ಧಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವೈಣಿಕ, ಗಾಯಕರಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನುಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ, ಛಾಯಾಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ, ಲಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ನಿಕರತೆಯಿರಬೇಕು—ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಇನ್ನು ಆಳದ ವಿಷಯ : ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಆಳವಾಗಿರಬೇಕು, ಘನವಾಗಿರಬೇಕು, ಗಂಭೀರವಾಗಿರಬೇಕು, ತೂಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಬುಲ್‌ಬುಲ್ ತರಂಗಿನ ಹಾಗೆ, ಟೈಪರೈಟರಿನ ಹಾಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸುವುದು ನನಗೆ ಹಿಡಿಸದು.'

'ನೀರು ಬಡಿಸಲೇ ?' ಎಂದು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿದರು ನಮ್ಮ ಅಕ್ಕ (ಸೋದರಿ). ಕೈ ನೋಡಿದರೆ ಒಣಗಿತ್ತು. ನಕ್ಕು, ಕೈತೊಳೆದುಕೊಂಡು ಎದ್ದೆವು. ಸಂದರ್ಶನ ಮುಗಿದಿತ್ತು.

ಸಂದರ್ಶಕನನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದಾಗ

ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮುಗಿಸಿ ಮೇಜಿನ ಮುಂದೆ ಉಸ್ಸಪ್ಪ ಎಂದು ಕುಳಿತು ಒಂದು ಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿದೆ. ಕೂಡಲೇ ನನ್ನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಮೂರ್ತಿ ನನ್ನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಸಿಡಿದು ನಿಂತಿತು. ಒಂದೇ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿತು.

'ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸಿದೆಯಲ್ಲ, ನಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ನೆರವೇರಿತೆ ? ಇದರ ಫಲಶ್ರುತಿ ಏನು ? ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಈ ಸಂದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೀಯ ? ಅಂದು-ಇಂದು ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದೆಯಲ್ಲ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ?'

'ಹೋ ! ತಾಳು ಪುಣ್ಯಾತ್ಮ ; ನೀನೂ ಮಧ್ಯೆ ಉಸಿರುತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನನಗೂ ಉಸಿರಾಡಲು ಅವಕಾಶಕೊಡು. ಈಗತಾನೇ ಸುಸ್ತಾಗಿ ಬಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದೇನೆ. ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಕೇಳು, ಹೇಳುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಅಂಗಲಾಚಿದೆ.

'ಮಾಡಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲ ಎಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ? ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹನ್ನೊಂದು ಜನರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವರುಗಳ ವಯಸ್ಸು, ಸಾಧನೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆ, ನನಗೆ ತಿಳಿದಹಾಗೆಯೇ. ಸ್ಥಾಲೀಪುಲಾಕನ್ಯಾಯದಿಂದ ಕೆಲವರನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಫಲಶ್ರುತಿ ಬೇರೆಯೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತೇನೋ ! ಆದರೂ ಮುಖ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಬಿಡದಂತೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನನಗೆ ತಿಳಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ನನಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟು ಮಹಾನುಭಾವರಿದ್ದಾರೋ,–ಎಂದರೋ ಮಹಾನುಭಾವಲು–ಅಂದರಿಕಿ ವಂದನಮುಲು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಬೆಟ್ಟದಷ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಈ ಲೇಖನವನ್ನೂ ಸಂದರ್ಶನ

ಗಳನ್ನೂ ಕೈಗೊಂಡಾಗಲೇ ತಿಳಿದುದು. ಇಂತಹದೇ ಕೆಲಸ, ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ, ಉದಯೋನ್ಮುಖ ತರುಣವೈಣಿಕರನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಯಬೇಕು. ಕಲಾಹವ್ಯಾಸಿಗಳಾದ ಹಲವು ಪ್ರೌಢವೈಣಿಕರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಅಜ್ಞಾತವಾಸದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆದು ತರಬೇಕು. ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಾವು ದಂತ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈಗಲೇ ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೆರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಂತರ ಹೇಗಿರಬಹುದು ! ಈಗಲಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆಯಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರಾದರೂ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಜೀವನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಂಕಿಅಂಶಗಳನ್ನೊಳ ಗೊಂಡ, ಅನಾಂತರಿಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪುಸ್ತಕ ಹೊರಬೀಳಬೇಕು.'

'ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನೀನು ಮಾಡಿದ್ದೇನು ?'

'ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇಕೆನ್ನಿಸಿತ್ತು, ಬಹುಕಾಲದಿಂದ. ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸ ಸ್ನೇಹಿತರು ಹೊಸಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದಾಗ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೋ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವೂ ಇತ್ತು. ಫಲಿತಾಂಶ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಅಪ್ಪ ಹಾಕಿದ ಆಲದಮರಕ್ಕೇ ಜೋತುಬೀಳುವ, ಪಾಠಪ್ರವಚನಗಳ, ದಿನಚರಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯಲೆಳ ಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಆಲೋಚನಾಪರರಾಗುವ ಕಾಲ ಈಗ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಿಂದ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊರೆಯಬಹುದು ಎನ್ನಿಸು ತ್ತದೆ.'

'ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂದೆಯಲ್ಲ, ಯಾವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ?'

'ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ : ನಾನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಮಾತು ಹೇಳಿದರು : ನಮ್ಮ ವೀಣೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ; ಅದಕ್ಕೆ ನಾವೇನನ್ನು ಸೇರಿಸಬಲ್ಲೆವು? ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರು ತಂತ್ರ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದು ದೆಲ್ಲ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ; ಈಗ ನಾವೇನನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ, ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಎಂದುಬಿಟ್ಟರು. ನನಗೆ ಇದು ಸೋಲುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಮಹತ್ತನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು ನಿಜ ; ಆದರೆ ಅವರು ಹಿಂದಿನದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆ ? ಅವರೂ ಹೀಗೇ ಅಸಹಾಯಕರೆಂದುಕೊಂಡು ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತಿದ್ದರೆ ವೀಣೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು ? ವೀಣೆಯ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ—ಆ ಪರಮೇಶ್ವರನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಇನ್ನು ಯಾವುದೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ; ಯಾರೂ— ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ—ಸರ್ವಜ್ಞರಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮಪಡಿಸ ಬೇಕಾದುದು, ಹೊಸದಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಹದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದೇಕೆ ನಮ್ಮ ಜನ ಸಾಹಸಿ ಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗುವುದಿಲ್ಲ ? ವೀಣೆಯೊಂದನ್ನೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅದರ

ನಾದ ಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದೇವೆ ? ಅದರ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾದವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿದೆ ? ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವೀಣೆ ತಯಾರಕನೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬನೇ ತಯಾರಿಸಿದ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಂದೇ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗು ವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಸರಿಪಡಿಸಬಹುದು. ಸರಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಇನ್ನು ವಾದಕನ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಬದಲಾ ವಣೆಗಳೆಷ್ಟೋ ಇವೆ. ವೀಣಾವಾದನ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಏಕೆ ಕಂಡುಹಿಡಿಯ ಬಾರದು? ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಏನನ್ನೂ ಇನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಾನಂತೂ ನಂಬಲಾರೆ.'

'ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ, ತಂಜಾವೂರು ವೀಣೆ ಎಂದು ಎರಡೇ ರೀತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು. ತಂಜಾವೂರು ಎಂದರೂ ಅದು ಮದ್ರಾಸು ಮಲೆ ಯಾಳಗಳಲ್ಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತಹುದೆ. ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಳಿದ್ದವು. ಅವರ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲಿನ ರೇಕನ್ನು ಹಿತ್ತಾಳೆ ಅಥವಾ ಕಂಚಿನಿಂದ ಮಾಡಿ ನಾಲ್ಕು ತಂತಿಗಳಿಗೂ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ವೀಣೆ ಯಲ್ಲಿ ಹಿತ್ತಾಳೆ ಅಥವಾ ಕಂಚನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ತಂತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಪ ಯೋಗಿಸಿ ಸಾರಣಿ ತಂತಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಕ್ಕಿನ ರೇಕನ್ನಿಡುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ರೇಕಿನ ಉಬ್ಬು, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ತೆಳುವೂ, ಬಿಗಿಯೂ ಆದ ಸಾರಣಿಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಲೋಹದ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಜೀವಾಳಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾದವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಸಾರಣಿಯ ನಾದ ಹೆಚ್ಚು ಪುಷ್ಟ, ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸನ್ನ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ತಂಜಾವೂರು ವೀಣೆಯ ಕತ್ತು ನಮ್ಮದಕ್ಕಿಂತ ಸಣ್ಣದು. ನಮ್ಮ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟುಗಳು ಮೇರುವಿನಿಂದ ಕುದುರೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉದ್ದದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವರದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಒಂದೇ ಉದ್ದಕ್ಕಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ದೋಣಿಯನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿ, ಏಕಾಂಡವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ದಂಡಿಯನ್ನು ಹಲಗೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಗೋಡೆಯೆಬ್ಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಗೆ ಸಿಂಹಮುಖವು ಸಾಮಾನ್ಯ ; ವ್ಯಾಳಿಯೂ ಉಂಟು. ಅವರ ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಳಿಮುಖವೊಂದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕಾಯಿಯ ಗಾತ್ರ, ಆಕಾರ, ದಂತದ ಕೆಲಸದ ಶೃಂಗಾರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಡೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಈಗ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರು ರೇಕಿಗೆ ಸ್ಟೇನ್‌ಲೆಸ್ ಉಕ್ಕನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ತಂತಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿ, ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿ ಎಂದರೇನು, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಎಂದು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ

ಕೇಳಿಬಂದೆಯಲ್ಲ, ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನೀನೇ ಏನು ಹೇಳುತ್ತೀ ?'

'ಮೈಸೂರು ವೀಣಾಶೈಲಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಇದ್ದುದು ನಿಜ ; ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದೇನೆಂದು ಈಗ ತಿಳಿಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣತಂತ್ರ ಆಗ ಇದ್ದು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ ವೀಣಾವಾದನಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು, ಎಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೇ ಇದರ ಚಿತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಈಗಂತೂ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೂ ಅಂತಹದೊಂದು ಶೈಲಿಯು ಇದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಕಲಾವಿಕಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನದು ಸಿಗದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ, ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದಲ್ಲ; ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಇನ್ನೆರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಮುದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಇದರ ಅಗತ್ಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಲಿ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗಳಾಗಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿಲ್ಲ.'

'ಅಂದು-ಇಂದು : ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ನಿನಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ?'

'ನನಗೇನೋ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ವೀಣಾ ಇತಿಹಾಸದ ಜಮಾಲೆಕ್ಕದ ಪುಸ್ತಕದ ಹಾಳೆಗಳನ್ನು ತಿರುವಿಹಾಕಿದಾಗ ಎರಡು ಕಡೆಯೂ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಹಿಂದಿನವರೆಗೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೈಣಿಕನು ಗಾಯಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಹೀಗಾಗದೆ ಇದ್ದುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿ. ಆದುದರಿಂದ ವೀಣಾಶೈಲಿಯು ಗಾಯನಶೈಲಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ತಮಿಳುದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೀಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ನಾದಜ್ಯೋತಿ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ನಂತರ ಇವೆರಡೂ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರಿನ ವೀಣಾಶೈಲಿಯು ಗಾಯನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ತಮಿಳುನಾಡು ಆಂಧ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇತ್ತೆನ್ನುವವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

'ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವೀಣೆಯ ರಚನೆಯನ್ನೇ ನೋಡು. ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕೆಲವು ಇದ್ದವಷ್ಟೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡೇ : ರೇಕು ಮತ್ತು ಉಬ್ಬು ಮೇಳ ಅಥವಾ ತಗ್ಗುಮೇಳ. ಈ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೇ, ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೇ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ತಂಜಾವೂರು ಎಂದರೆ ಮದ್ರಾಸು, ಕೇರಳ ಎಲ್ಲ ಸೇರಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಉಳಿದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೆಲ್ಲ ಗೌಣವಾದವು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರುಚಿ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಪದ್ಧತಿ ಮುಂತಾದವು

ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹವು. ಆದರೆ ಈಗ ಅಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಉಳಿದುಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು, ಪ್ರಯಾಣ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಯ ಜನ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬರುವುದೂ ನೆಲೆಸುವುದೂ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ವೀಣೆಗೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಎರಡು, ವೀಣೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸುವವರ ಪೀಳಿಗೆಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲೆಯನ್ನು—ಕಸುಬು ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಎನ್ನು—ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಉತ್ತೇಜನ, ಪ್ರಚೋದನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಆಯಾ ಪರಂಪರೆಯವರು ಈಗಲೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವರಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ರುಚಿ, ಫ್ಯಾಷನ್‌ಗಳ ಮೇಲೆ ಮೋಹ.

'ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ವೀಣೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ ವೀಣಾದಿ ತಂತಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಶಿಲ್ಪ ಹೇಗಿದೆ—ಕಾಯಿ ಬಲತೊಡೆಯ ಬಳಿ, ತಲೆ ಎಡಭುಜದ ಬಳಿ, ಅಲ್ಲವೆ ? ವೈಣಿಕನು ಕುಳಿತಿದ್ದರೂ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ವೀಣೆಯ ನಿಲುವು ಹೀಗೆಯೇ ಇತ್ತು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ ; ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೆ. ಈಚೀಚಿನವರೆಗೂ ಇದು ಹೀಗೆಯೇ ಇತ್ತು. ಸುಮಾರು ಎರಡು ತಲೆಮಾರಿನ ಹಿಂದೆ ವಿಜಯನಗರ ಸಂಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಗುರುರಾಯಾಚಾರ್ಯರೂ ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವೆಂಕಟರಮಣದಾಸರೂ ವೀಣೆಯನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆ, ಕೇವಲ ಎರಡು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಹುಲಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು ಕಿನ್ನರಿಯನ್ನು ಹೀಗೇ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಷ್ಟೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಸಿತಾರ್ ವಾದಕರೂ ಇದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರಲ್ಲವೆ ? ಈ ಕ್ರಮವು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ವೈಣಿಕನು ಪದ್ಮಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಾಗ ಬಲ ಮೊಣಕಾಲಿನ ಬಳಿ ಕಾಯಿ, ಎಡತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬುರುಡೆ, ದಂಡಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಮೆಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಎಡಗೈ—ಈ ನಿಲವು ಈಗ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಯಾವಾಗ ಬಂದಿತು ? ವೀಣೆಯ ರಚನೆ, ಆಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾದಾಗ ಇದು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇದಾದುದು ತಂಜಾವೂರಿನ ದೊರೆ ತುಳಜೇಂದ್ರನಿಂದ, ಸು. ೧೭೩೦ರಲ್ಲಿ. ಇದಾದ ಕೇವಲ ೫೦-೬೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಈ ನಿಲುವು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೆಯ ಸೂಚನೆ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೀಣೆಯೊಡನೆ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ರೀತಿ. ಹೀಗೆ ವೀಣೆಯ ಆಧುನಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ ತಂಜಾವೂರು ತುಳಜನ ಆಸ್ಥಾನ ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಿರಬಹುದು; ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರಿಂದ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಯಿಂದ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿವಡೆದಿರಬೇಕು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೊದಲು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ನಿಲುವು ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ಕ್ರಮ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಕಾಲದಿಂದ

ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಎನ್ನುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗಿಂತ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳವರು ಬಹುಶಃ ವೀಣಾ ಭಕ್ಷಿವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಕಾಲದಿಂದ, ಸಾಂಬಯ್ಯನವರ, ಶಾಮಣ್ಣ ನವರ ಕಾಲದಿಂದ ವೀಣೆಯನ್ನು ಎಡಭುಜಕ್ಕೆ ಆನಿಸಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸುವುದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೇ ಇದೆ.

'ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ವೀಣಾವಾದನದ ಶೈಲಿ. ನಾನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ವೀಣಾಶೈಲಿ ಗಾಯನದ ಹಾಗಿರಬೇಕು. ನನ್ನದು ಹಾಗಿದೆ ಎಂದರು. ಒಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ವೀಣಾಶೈಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು, ಬೇರೆಯದನ್ನು ಅದೇಕೆ ಅನುಕರಿಸಬೇಕು, ಎಂದರು. ಇವರ ಉತ್ತರಗಳಿಂದ ಗಾಯನಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರೆಲ್ಲರದೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಬೇರೆಬೇರೆಯದೇ ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಗಳು, ವಾದನತಂತ್ರಗಳು ! ಗಾಯನವು ವೀಣಾವಾದನಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಎಂದು ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ನಿಜ : ಎರಡರಲ್ಲೂ ಗುಣ, ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ಸಾಧ್ಯತೆ, ಅದರದರದೇ ಇವೆ. ಅದರದು ಅದಕ್ಕೆ, ಇದರದು ಇದಕ್ಕೆ. ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗೆ ಅನುಕರಣೆ, ಅನುಸರಣೆ, ಆಕರ್ಷಕವೂ ಹೌದು, ಉಚಿತವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಮಣರೇಖೆಯನ್ನು ಎರಡೂ ಮೀರಬಾರದು. ಮೀರಿದರೆ ಒಂದೊಂದೂ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾತು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ : ಗಾಯನವೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ವೀಣೆಗೆ ಏಕೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು ? ವೀಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಂಠವು ಮಾಡಬಲ್ಲದೆ ? ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು, ಆಳವನ್ನು, ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಾಯನಶೈಲಿ ಬರಲಿ. ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದೀತು. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಗಾಯನದ ಶೈಲಿಯ ಹೆಚ್ಚಳಿಕೆಯ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೀಣೆಗೆ ವೈಣಿಕರೇ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುವುದು ಬೇಡ. ನಿನಗೆ ಏನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ?'

'ಈಗ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವವ ನಾನು ; ನಾನೇ ಸಂದರ್ಶಕ—ನೀನು ಸಂದರ್ಶಿತ. ಐದನೆಯ ಅಂಶ ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗಲಿ.'

'ಹೌದು, ಹೌದು, ಮರೆತಿದ್ದೆ ! ಐದನೆಯ ಅಂಶ ನಾಲ್ಕನೆಯದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ: ಹಾಡಿಕೆ-ವೀಣಾಶೈಲಿಗಳ ಸಂಬಂಧ. ಸಮಸ್ಯೆ ತುಂಬ ಹಳೆಯದೆ ; ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲೂ ವೈಣಿಕರಲ್ಲಿ ಕೋಟೆಯ ಗುಂಪು ಅಗ್ರಹಾರದ ಗುಂಪು ಎಂಬ ಎರಡು ಇದ್ದದ್ದೇ. ತಾಳ-ಲಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅವರ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವೇನೂ ಇಲ್ಲ ; ಅದರ ಬದಲು ಗಾಯನಶೈಲಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ವೈಣಿಕರ ಮನ ಒಲಿದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೇನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಫ್ಯಾಷನ್ನೋ ಸ್ಥಿರಪ್ರವೃತ್ತಿಯೋ ಹೇಳಲಾರೆ ; ಕಾಲವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಬೇಕು.

'ಇನ್ನು ಆರನೆಯ ಅಂಶ. ಅಂದು-ಇಂದುಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಸಾರ ನನಗೆ ಕಾಣುವುದು

ಇಲ್ಲಿ: ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ವೀಣಾವಾದನ ಈ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಶಿತರೂ ಹೇಳಿದರು. ಈ ಮಾತು ಅರ್ಧ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೯೦೦-೧೯೩೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವತ್ರ ಪೂಜ್ಯರೂ ಖ್ಯಾತನಾಮರೂ ಆಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ವೈಣಿಕರ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳು ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಅವು ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅಬ್ಬರದ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಹೊಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿತ್ತು ; ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತೋಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮರ್ಪಣಭಾವವಿರುತ್ತಿತ್ತು, ತನ್ಮಯತೆ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲೆ ಕೇವಲ ಜೀವನೋಪಾಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಗುರುಪರಂಪರೆಯ ಭದ್ರವಾದ, ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೂ ಕಲೆಗಾರನೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮೀಯತೆ, ನಿಕಟಸಂಪರ್ಕಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು; ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವೀಣೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಮೀರಿ ಶಿಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಗುರುವಿನ ಆದರ್ಶದ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ, ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಮನೋವೃತ್ತಿಯೂ ಧೋರಣೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಗುರುವಿಗೆ ಶಿಷ್ಯನೊಡನೆ ಸೇರಿ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸಾಹಸಮಯ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಗುರುವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೈವ; ಮೈದಳೆದ ಕಲೆ. ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಪೂರ್ಣಪ್ರಯೋಜನವು ವೀಣಾಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸವಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವ್ಯವಧಾನ, ಸಮಾಧಾನಚಿತ್ತ, ಪ್ರಶಾಂತ ವಾತಾವರಣ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಧ್ವನಿವರ್ಧನ ಸೌಕರ್ಯವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಕೇಳುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು; ಅವರಿಗೆ ಅವಧಾನವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗಾಯಕವಾದಕರಿಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ, ನೈಕಟ್ಯ ಇರುತ್ತಿತ್ತು, ಆದುದರಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ರಸಾನುಭೂತಿಯ ಗುಣಗಾತ್ರಗಳು ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಟಿಕೇಟು ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕೇಳುವ, ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನ 'ರೇಟು'ಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸಿ ಕೇಳುವ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪೈಪೋಟಿ ಇತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಧನೆಯ ತೀವ್ರತೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಳ ಹೆಚ್ಚಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಚಿತ್ರ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಗಾತ್ರವು ಊಹೆಗೂ ನಿಲುಕದಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಬಾನುಲಿ, ಧ್ವನಿವರ್ಧನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಾರಸಾಧನಗಳಿಂದಾಗಿ, ಒಮ್ಮೆ ಶ್ರೀಮಂತನ ಸೊತ್ತಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಭಾಗೀರಥಿಯು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮನೆಬಾಗಿಲಿಗೆ ಹರಿದುಬರುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಯಾಣ ಸೌಲಭ್ಯದಿಂದ ದೇಶದ ಮೂಲೆಮೂಲೆ

ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನು ತಣಿಸಬಹುದು. ಈ ಬಹುಶ್ರುತಿಯಿಂದ, ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಸಂಗೀತದಿಗಂತವು ಬಹು ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ, ದೃಷ್ಟಿಯು ವಿಶಾಲಗೊಂಡಿದೆ, ತುಲನಾತ್ಮಕ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಗುಣ ವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಗಳು, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವೇಶ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಶ್ರವಣಾ ಭಿರುಚಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ, ಆಳವಾಗಿದೆ.

'ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಗಾತ್ರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಬೃಹದಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ರಚನಾಸಾಮಗ್ರಿ ಹೇರಳ ವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ ; ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಳಿಸಿಡುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ನಮಗೆ ಬಂದಿದೆ. ತಂತ್ರ, ಪರಿಭಾಷೆಗಳು, ಬಹು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಅಪರೂಪವಾಗಿಯಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

'ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಂದುದರ ಲೆಕ್ಕ ; ಹೋಗಿರುವುದೂ ಬೇಕಾ ದಷ್ಟಿದೆ. ಪ್ರಸಾರ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತದ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಾರವು ದೊರೆತಿದೆ. ಧ್ವನಿವರ್ಧನವು ಗಾಯಕವಾದಕರಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮಶ್ರವಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅವಧಾನ, ಸಿದ್ಧತೆ, ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಇದರ ಫಲವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾತವರಣವೂ ಜೀವನಕ್ರಮವೂ ಬಹುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧವೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವು ಈಗ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬದಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಬದಲಾ ಯಿಸಿತು ; ಪ್ರತಿಭೆಯೇನೂ ಬದಲಾಯಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಚಿತ್ರವು ಬದಲಾಗುವುದು ಅನಿ ವಾರ್ಯವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಈಗಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿರು ವಂತೆ—ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಭೋಗವೇ ಬೇಕು, ಸಾಕು. ಇದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ, ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.'

'ಆಗಲಿ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಫಲಶ್ರುತಿಯೇನು ? ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಏನೆನಿಸುತ್ತದೆ ?'

'ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೇನೂ ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲ. ಇಂದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಕೊಂಡರೆ ನಾಳೆ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ..ನಮ್ಮ ತರುಣರ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಸರಕೇನೋ ಇದೆ ; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಚೇತನವಿರುವವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಶ್ರಮ ಸಾಲದು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ತಪಸ್ಸಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದರೆ ಅನತಿದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಸೂರು ವೀಣೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ

ಮುಂದಾಳಾಗಬಹುದು,ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.'

'ಇನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ . . . .'

'ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿರಲಿ, ಮಹಾರಾಯ ! ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಕನಿಕರ ತೋರಿಸು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯಾವಾಗಲಾರದೂ ಭೇಟಿಯಾಗೋಣ.'

ಎನ್ನುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಕರೆ ಬಂದಿತ್ತು.

* * *

ಅನುಬಂಧ

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು

ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದವರು; ವೀಣಾಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು. ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರಿಗಿಂತ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿರಿಯರು (ಜನನ: ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೪ರ ಸಮಾರು; ಮರಣ ೧೯೩೫) ; ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಗಾಯನ, ವೀಣಾ ವಾದನಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಲಿತರು. ಅವರು ತೆಲುಗು ಮುಲಕನಾಡು ಪಂಗಡದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಶಾಂಡಿಲ್ಯಗೋತ್ರೀಯರು, ಶ್ರೋತ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದ ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮಕ್ಕಳು.

ಅವರೂ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಂತೆಯೇ ಅರಮನೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರು, ಮಹಾರಾಣಿ ಬಾಲಿಕಾಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವೀಣಾಗಾಯನಗಳ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಅಂತರ್ಮುಖಿಗಳು ; ಸಂಗೀತದ ಅಧ್ಯಯನ-ಅಧ್ಯಾಪನಗಳಲ್ಲಿ, ವೇದದ ಅಧ್ಯಯನ-ಅಧ್ಯಾಪನಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಪೂಜೆ, ಜಪ, ಕೈಂಕರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಗ್ನರು. ಅರಮನೆಯಿಂದ ಬಂದ 'ಪೆಟ್ಟಿಗೆ' ಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು, ಸಹೋದ್ಯೋಗಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಡನೆ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ನಡೆಸುವುದು, ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುವುದು, ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಸಂಗೀತಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿಸುವುದು—ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದಿನದ ಉಳಿದ ಭಾಗವೆಲ್ಲ ಅವರು ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನೊಡನೆಯೇ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರಂತೆಯೇ ಶ್ರೀರಾಮತಾರಕ ಮಂತ್ರದ ಪುರಶ್ಚರಣೆ, ಶ್ರೀರಾಮನ ಕೈಂಕರ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳೂ ಶಿಷ್ಯರೂ ಅಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಅಭಿನವ ತ್ಯಾಗರಾಜರೆಂದು ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಂಬತ್ತೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅವರ ಸಾರ್ಥಕ ಜೀವನವು ಹೀಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಬೇಷರತ್ತಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸವೆಯಿತು.

ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ಗೋಧಿಬಣ್ಣದ ನಸು ಎತ್ತರದ, ನೇರನಿಲುವಿನ ದೇಹ, ಹಣೆ, ತೋಳು, ಎದೆಗಳಲ್ಲಿ ಶುಭ್ರ ಭಸ್ಮತ್ರಿಪುಂಡ್ರ, ಶಿಖೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಮಿರಮಿರಗೆ ಹೊಳೆಯುವ

ಗುಂಡುತಲೆ. ನಾದೋಪಾಸನೆಯಿಂದ, ರಾಮೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಬಂದ ಬ್ರಹ್ಮವರ್ಚಸ್ಸು, ಹೊಳೆಯುವ ಕಣ್ಣುಗಳು. ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ದಪ್ಪದಪ್ಪ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಗಳ ಮಾಲೆ ಮತ್ತು ಜಪಮಣಿ ಮಾಲೆ, ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡಲು ಕುಳಿತಾಗ ತಾಳಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಡಿದ ಚಿಟಿಕೆಗಳು, ಬಲಕಂಕುಳ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಹಾದು ಎಡಭುಜವನ್ನು ಹಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಲು ಅಥವಾ ಉತ್ತರೀಯ. ಮಾತು ಮಿತ, ಸ್ಮಿತಪೂರ್ವ.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ ರಸಿಕ ಹಳಬರು ನೆನೆಯುವುದು ಅವರ ಸಂಗೀತದ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮೋತ್ಸವಗಳಿಗಾಗಿ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಂತೆ ಗಾಯಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು, ವೈಣಿಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅವರದು ಗಂಡುಶೈಲಿ, ಗೋಟಲ್ಲದ ಗಮಕ ಪೂರ್ಣಶೈಲಿ. ಕಂಠವು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಆಳವಾಗಿ ಇದ್ದು ವಿಲಂಬಲಯಕ್ಕೆ, ಚೌಕಗಮಕ ಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿತ್ತು; ಘಾತ ಮತ್ತು ಸಂಚುಗಳೆರಡನ್ನೂ ನುಡಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಧಾತು ಮಾತುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಎರಡನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿತ್ತು. ವಿಲಂಬಲಯ, ದೀರ್ಘಗಮಕ, ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಮೀಟು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ತಂತ್ರವೈವಿಧ್ಯ—ಇವು ಅವರ ವೀಣಾಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವೀಣೆಯಾಗಲಿ ಗಾಯನವಾಗಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳ ಮೇಲಿನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಇದೇ ಎಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಪೇಟೆ-ಕೋಟೆಗಳ ವಿವಾದ, ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ದೂರವಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಜೀವನವು ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದು. ಅವರು ತಮ್ಮ ವರ್ಣಾಶ್ರಮಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿಯು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಕ್ತಿಯು ಅವರ ಬಾಳಿನ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿ. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವು ಅವಶ್ಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ; ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದೂ ಓದುವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಶ್ರೀತತ್ತ್ವ ನಿಧಿ, ಸ್ವರಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಾರಸಂಗ್ರಹಭರತ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ, ರಸಿಕಜನ ಮನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ, ಸಾರಸಂಗ್ರಹಭರತಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಉತ್ತಮ ಗುಣದ ಸಂಗ್ರಹ ಗ್ರಂಥ ಗಳೂ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದವು; ಶ್ರುತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಕರ್ಣಾಟ ಸಂಗೀತಪರಾಮರ್ಶೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ದಾಸಕೂಟವೂ ಎಂಬಂತಹ ಸಂಶೋಧಕ ವಿವೇಚಕ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಇದ್ದವು; ಗಾನವಿದ್ಯಾರಹಸ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಿನೀ, ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರಗಳಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಭಯ, ಅದ್ಭುತ ಅಥವಾ ಅವಜ್ಞೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ 'ರಹಸ್ಯಪ್ರಕಾಶನ'ವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ

ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನು ಹೇಳಿರಬಹುದೆಂಬ ಕುತೂಹಲವು ಸಹಜ ; ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಅಥವಾ ಅನುಕಂಪದ ಒತ್ತಡವು ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಕೆಲವರು ಗ್ರಂಥರಚನೆಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವೇ. ಅದರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಉದ್ಧಾರ, ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞತೆಯ ಪಟ್ಟವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾಗಿದ್ದು ಅಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷ್ಯಜ್ಞರ ಆದರ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ, ಸ್ವೀಕೃತಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಪೂರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಆಲೋಡನೆ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬಿಡಿಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು, ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರೊಬ್ಬರೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಹುಲಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದರು. ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಇಂತಹ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸಮತೂಕವೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯೂ ಆಧಾರೋಲ್ಲೇಖವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ, 'ರಾಗ ಮತ್ತು ಕಾಲ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ರಾಗವನ್ನು ಇಂತಿಂತಹ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ರಾಗವೇಳಾನಿಯಮವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ :

'ಈ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾದಶಾಸ್ತ್ರದ ಸ್ನಾನುಷ್ಠಾನ ಸಮಯ ಎಂದರೆ ಉಷಃಕಾಲ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಆಯಾಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲೇ ಭಗವದ್ಭಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಸ್ತೋತ್ರ, ಪಾರಾಯಣ, ಪೂಜಾ ಮತ್ತು ಕಲ್ಯಾಣಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಾನಮಾಡುವಾಗ ಈ ನಿಯಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಯಥೋಕ್ತವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಆಯಾಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗ್ರಹನ್ಯಾಸಸ್ವರಗಳ ಅನುರಣನದಿಂದ ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಶಕ್ತಿವರ್ಧನವೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹಾದಿ ರಸೋದ್ದೀಪನವೂ ಇವುಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಫಲಗಳಾಗಿ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸ್ಥೈರ್ಯವೂ ತದ್ವಾರ ಅಂತರಿಂದ್ರಿಯ ಬಾಹ್ಯೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮವೂ ಶ್ರಮಪರಿಹಾರವೂ ಉಂಟಾಗಿ ದೇವರಿಗೆ ಸಂತುಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ಆಧುನಿಕರು ನವನಾಗರಿಕರು ಅನೇಕ ಕರ್ಮಜಾಲದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವುದು, ಕೇಳುವುದು, ಇವುಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮಕಾಲವನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಇದರಲ್ಲೂ ರಾತ್ರಿ ೧೦ ಘಳಿಗೆಯ ಮೆಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾದಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನವು ಹೆಚ್ಚೆಂದು ಆ ಕಾಲವನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಾವಲೋಕನಕ್ಕೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೂ ಕಾಲದೋಷವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ.'

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತುಮೂರು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಯಾ ರಾಗವೇಳೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ, ರಾಗವಿಬೋಧ, ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ, ಸಂಗೀತತರಂಗಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಶಿವಮತ, ಹನೂಮನ್ಮತ ಮುಂತಾದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯ ರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮಗಿದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿ ಮತ್ತು ದೇವಕ್ರಿಯಾರಾಗಗಳ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೈಬ್ರೇಶನ್, ಹಾರ್ಮೋನಿಕ್ ಮುಂತಾದ ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಶಬ್ದ ಗಳನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನ ಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಹುಶ್ರುತರಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ಈ ಲೇಖನದಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಾಯಿನ ವಕೀಲ-ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರು ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸು ವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಭಾತಖಂಡೆಯವರು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಭಿನ್ನಮತಗಳು, ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ರೋಸಿಹೋಗಿ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲೆಳಸಿದರು ; ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಪರಿಹಾರ ಗಳು ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಭರವಸೆಯಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೪ರ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ೧೯೦೫ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲೂ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು ; ಈ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತ್ತು. ಸಂದರ್ಶಿತರಾದವರಲ್ಲಿ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮಗೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ (೫-೧-೧೯೦೫) ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿ ಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಕವಾಗಿವೆ. ಭಾತಖಂಡೆ ಯವರು ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರನ್ನೂ ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ತುಂಬಾ ಹೀನಾಯವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಬರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಿನಚರಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ಅಪಾರ ಶಿಷ್ಯವಾತ್ಸಲ್ಯ ; ಅವರಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ನೀಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರುಗಳ ಪೈಕಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಗೋಪಾಲಯ್ಯಂ ಗಾರ್, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಂಧು ವೆಂಕಟೇಶ ದೀಕ್ಷಿತರು ಮತ್ತು ಅವರ ತಾಯಿ ಗೌರಮ್ಮ, ಅಮ್ಮಾಜಮ್ಮ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾಯ ವರಲಕ್ಷ್ಮಿಯವರು ಇವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಮಾತಾಮಹರೂ (ಶ್ರೀ ಪಿ. ವಿ.ಶೇಷಗಿರಯ್ಯ) ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ತುಂಬಾ ಆತ್ಮೀಯರು.

ಅವರು ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯನ್ನು ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳ ಪಾಠಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರನ್ನು ವೇದಪಾಠಕ್ಕೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಳುಹಿಸಿದರು. 'ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವೀಣಾವಾದನವು ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಶೈಲಿಯದು. ಅವರು ತೆಲುಗು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರದು ಕಂಚಿನಂತಹ ಶಾರೀರ. ಅವರಸಂಗೀತವೆಲ್ಲ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ; ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಅರ್ಪಿತ. ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತಗಾಯನವಾದನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವರೂ ಅವರ ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಭಾವಪರವಶರಾಗಿ ಆನಂದಬಾಷ್ಪಗಳನ್ನು ಸುರಿಸಿ ತನ್ಮಯರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರಿಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಅಬ್ಬರವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಲವು ಇದ್ದುದು ವಿಲಂಬಲಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಿಕರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಪರವಾದ ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಿನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರಿಯವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು : ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಚಕ್ಕನಿರಾಜಮಾರ್ಗಮು (ಖರಹರಪ್ರಿಯ), ಕ್ಷೀರಸಾಗರ ಶಯನ ನನ್ನು (ದೇವಗಾಂಧಾರಿ), ಕೊನಿಯಾಡಿನ ನಾ ಪೈ (ಕಾಂಭೋಜಿ), ದೀಕ್ಷಿತರ ಕಮಲಾಂಬಾ ಕೃತಿಗಳು, ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಾಯ ನಮಸ್ತೆ (ಕಾಂಭೋಜಿ), ಬಾಲಗೋಪಾಲ (ಭೈರವಿ), ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬ್ರೋವವಮ್ಮ (ಮಾಂಜಿ), ಸುಂದರಿ ನನ್ನಂದರಿಲೊ (ಬೇಗಡೆ), ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ನಿತ್ಯಕಲ್ಯಾಣೆ (ರಾಗಮಾಲಿಕೆ), ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರರ ಶಂಕರ ಗುರುವರ ಮಹಿಮ, ಬೇರೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು, ಪ್ರಾಚೀನರ ಯಜ್ಞ ದೀಕ್ಷಿತನಾಗು, ನೀವೇ ಬ್ರೋವವಲೆನು (ಭೈರವಿ), ಕ್ಷೀರಸಾಗರನಾರಾಯಣ'—ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ ರಾ. ಸೀತಾರಾಂರವರು. ಅವರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯ ಮೂಲಕ ಪರಮ ಗುರುಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯವರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಮೈಸೂರು ಸಹೋದರರು ತಮ್ಮ ದ್ವಂದ್ವಗಾಯನ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಅವರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡಿಸಿದರು.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಳಿ ಅಪಾರವಾದ ಕೃತಿ ಸಂಗ್ರಹವಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಅಪರೂಪದ ರಚನೆಗಳೂ ಸೇರಿದ್ದವು. ಅವರು ತೆಲುಗು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ತಮಿಳುನಾಡುಗಳ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಅವರನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವಾದರಗಳಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಪೈಕಿ ಯಾರು ಒಂದು ಹೊಸ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರೂ ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ರಾಮೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಾಡಿ ನಂತರ ಬೇರೆಡೆ ಹಾಡಿನುಡಿಸುವುದೆಂಬ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಗ್ರಹವು ಇತ್ತು. ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಅವರ ಕೃತಿಸಂಗ್ರಹ, ಪುಸ್ತಕ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು

ಸ್ವಂತರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಏನೂ ಉಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ದಿನಚರಿಯು ಹೀಗಿರುತ್ತಿತ್ತು : ಬ್ರಾಹ್ಮೀಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಮದೊಡನೆ ಎಚ್ಚರ ; ಸ್ನಾನಾಹ್ನಿಕಗಳು, ಮಡಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಬೌಳಿರಾಗದ ಮೇಲು ಕೋವಯ್ಯ ಎಂಬ ಉಪಚಾರ ಕೀರ್ತನೆಯೊಡನೆ ಉಪ್ಪವಡದ ಸೇವೆ, ರಾಮತಾರಕಜಪ, ರಾಮಾಯಣ ಪಾರಾಯಣ, ಆದಿತ್ಯ ಹೃದಯ ಪಾರಾಯಣ, ನಂತರ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ವೀಣಾ ಗಾಯನಗಳ ಪಾಠ ; ಆಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಕಲ್ಪೋಕ್ತವಾದ ಷೋಡಶೋಪಚಾರ ಪೂಜೆ, ಅಷ್ಟೋತ್ತರಶತನಾಮ ಮತ್ತು ಸಹಸ್ರನಾಮ ಪಾರಾಯಣ, ಸೀತಾಸಹಸ್ರನಾಮ ಪಾರಾಯಣ, ಮಹಾಮಂಗಳಾರತಿ, ಉತ್ತರ ಪೂಜೆ ; ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೇವೆ ; ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಗಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾವಧಾನ ; ನಂತರ ಮಹಾರಾಣೀ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅಧ್ಯಾಪನ; ಕರೆ ಬಂದಾಗ ಅರಮನೆ, ರಾಜಸಮ್ಮುಖ; ಅರಮನೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿನಿಮಯ. ಕರೆ ಬಂದಾಗ ದೊರೆಗಳ ಶಿವಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸೇವೆ; ಬ್ರಹ್ಮಯಜ್ಞ; ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ವೈಶ್ವದೇವ ; ಅತಿಥಿಅಭ್ಯಾಗತರನ್ನು ರಾಮನೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಭೋಜನ ಸಮರ್ಪಣ. ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶ್ರಾಂತಿ : ನಂತರ ಪುನಃ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತಪಾಠ. ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಸ್ನಾನ, ಸಂಧ್ಯಾವಿಧಿ, ಅರ್ಘ್ಯಪ್ರಧಾನ, ಕಲ್ಪೋಕ್ತಪೂಜೆ, ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೇವೆ ; ನಂತರ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಉಪಚಾರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಗಾಯನ ವಾದನಗಳೊಡನೆ ಶಯನಪೂರ್ವದ ಕ್ಷೀರಸಮರ್ಪಣೆ ('ಆರಗಿಂಪವೆ, ಪಾಲಾರಗಿಂಪವೆ') ಲಾಲಿ, ಜೋಗುಳ, ಉಯ್ಯಾಲೆ, ಆರತಿ, ಶಯನೋತ್ಸವ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸೇವೆ. ನಂತರ ಲಘುವಾದ ಆಹಾರ ; ನಿದ್ರೆ.

ಇಂತಹ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಉಪಾಸನೆಯನ್ನೂ ಸಂಗೀತಸೇವೆಯನ್ನೂ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಮೂವತ್ತೆರಡನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೮೫) ರಾಮೋತ್ಸವವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ಚಾಮರಾಜಪುರಂನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಡ್ವೋಕೇಟ್ ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯನವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಮೈಸೂರು ಚಾಮರಾಜಪುರಂ ಗೀತಾರಸ್ತೆಯ ಉತ್ತರಾಗ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಅಕ್ಕಿಗಿರಣಿಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸುಮಾರು ೫೦ ವರ್ಷಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ತಪ್ಪದೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಮೋರಿ ಚರಂಡಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೊಂಬುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಾಮನ ಪಠವನ್ನಿಟ್ಟು ಸಾರ್ವಜನಿಕರನ್ನು ಭಯಪಡಿಸಿ ವಸೂಲು ಮಾಡಿದ ಹಣದಿಂದ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ'ಗಳ ಹಸಿಯ ಕಾಮದಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಸಿ, ಡಿಸ್ಕೋ ನೃತ್ಯ, ಚೊಯ್ಯ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರಾಮೋತ್ಸವವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಗಗಳಿದ್ದವು. ಧಾರ್ಮಿಕಾಂಗದಲ್ಲಿ ಚೈತ್ರನವರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಾತಃಕಾಲವೂ ರುದ್ರಾಭಿಷೇಕ, ಸಹಸ್ರನಾಮ, ಪೂಜೆ, ಮಹಾನೈವೇದ್ಯ, ತೀರ್ಥಪ್ರಸಾದ ವಿನಿಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಜೆ ಸಂಗೀತಸೇವೆಯಾದ ನಂತರ ಪೂಜೆ. ಮಂಗ

ಳಾರತಿ, ಮಂತ್ರಪುಷ್ಪ ಪ್ರಸಾದ ವಿನಿಯೋಗಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಪ್ರಭಾತಸೇವೆ, ಪೂಜೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೀರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಪೂಜಾಕೈಂಕರ್ಯಗಳು ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಭಿಷೇಕ ವಾದ ಮೇಲೆ ರಾಮಸಹಸ್ರನಾಮ, ಸೀತಾಸಹಸ್ರನಾಮ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಸರ್ಗಪಾರಾಯಣ, ಸಂಕ್ಷೇಪ ರಾಮಾಯಣ ಕಥನ, ಮಹಾನೈವೇದ್ಯ, ಮಂಗಳಾರತಿ, ಅಷ್ಟಾವಧಾನ, ತೀರ್ಥ ಪ್ರಸಾದವಿನಿಯೋಗ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸುವಾಸಿನೀ ಸಂತರ್ಪಣೆ, ತಾಂಬೂಲದಕ್ಷಿಣಾಪ್ರದಾನ— ಇವುಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾರನೆಯ ದಿನ ಹನುಮಂತೋತ್ಸವ; ಅಂದು ಆಂಜನೇಯ ನಿಗೆ ಅಭಿಷೇಕ, ಸಹಸ್ರನಾಮ ಪಾರಾಯಣ, ಮಂಗಳಾರತಿ; ಸಂಜೆ ಹುಳಿಯನ್ನ, ಮೊಸರನ್ನ ಗಳ ಪ್ರಸಾದ ವಿನಿಯೋಗ; ಹನುಮಂತೋತ್ಸವದ ಈ ಚರಪನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಉದ್ಘಾಟಿ ಸಿದ್ದು; ಇದರ ಸೇವಾರ್ಥವು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ನಮ್ಮ ಮಾತಾಮಹರದು. ಈ ಮಾದರಿ ಯನ್ನು ನಂತರ ರಾಮೋತ್ಸವನನ್ನು ಆಚರಿಸಿದ ಇತರ ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಇದಾದಮೇಲೆ ಶಯನೋತ್ಸವ ; ಹಾಲು ತಿಂಡಿಗಳ ನೈವೇದ್ಯ, ಶಯನೋತ್ಸವದ ಅಲಂಕಾರ, ಸುವಾಸಿನಿಯರಿಗೆ ಅರಿಶಿನಕುಂಕುಮ ತಾಂಬೂಲ ಮತ್ತು ಹಾಲುಗಳ ವಿನಿ ಯೋಗ ; ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಪಾಠಶಾಲೆಯ ಘನಪಾಠಿಗಳಿಂದ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಪಾರಾಯಣ; ರಾಮೋತ್ಸವದ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಾತಃಕಾಲವೂ ನವಗ್ರಹಜಪ, ಸೂರ್ಯ ನಮಸ್ಕಾರ, ವೇದ ಪಾರಾಯಣ, ರಾಮಾಯಣ ಪಾರಾಯಣ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ರಾಮೋತ್ಸವವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶ್ರೀಮಂತರೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರು ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕೆಳಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ದವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರೂ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದ ರಾಮಭಕ್ತರೂ ಚೈತ್ರಮಾಸದ ಉರಿಬಿಸಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಕಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಖವನ್ನು ಕೆಂಪೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೀದಿಬೀದಿಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು (ಅಲ್ಪ) ಧನ, (ಪ್ರಾಯಃ) ಧಾನ್ಯಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಹಿಳಾ ಭಕ್ತರು ತನು-ಮನ-ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಗರದ ವೈದ್ಯರು, ಇಂಜನಿಯರರು, ವರ್ತಕರು, ಗಣ್ಯರು, ದಾನಿಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಯಕರು ಉತ್ಸಾಹ-ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಕೊಡುಗೈಯಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಂದಲೂ—ಸ್ವಯಂಸೇವಕ ಎಂಬ ಚೀಟಿಯನ್ನು ಅಂಟಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ— ಅಹರ್ನಿಶಿ ವಿವಿಧ ನೆರವು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಚಾಮರಾಜಪುರವೇ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದು ಬಂತು ಯಾವುದು ಹೋಯಿತು ತಿಳಿಯು ತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ; ಅವರು ರಾಮಮಗ್ನರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಆದರ್ಶದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೇ ಈ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ರಾಮೋತ್ಸವಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತಸೇವೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡುಗಳ ಸುವಿಖ್ಯಾತ ಗಾಯಕವಾದಕರೆಲ್ಲರೂ ಆಹ್ವಾನಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯದೆ, ಸಂಭಾ ವನೆಗಾಗಿ ಕೈನೀಡದೆ, ತಾನು ಮುಂದೆ ತಾನು ಮುಂದೆ ಎಂಬ ಉತ್ಸಾಹ, ಹುರುಪುಗಳಿಂದ

ನಾಲ್ಕಾರು ಘಂಟೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಸೇವೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ಬಂದು ಸೇವೆ ಮಾಡಿ ಕೃತಾರ್ಥರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಜಗಲಿಗಳ ಮೇಲೆ, ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಚರಪು ರಾತ್ರಿ ಹನ್ನೊಂದು ಘಂಟೆಗೆ, ಶುಚಿರುಚಿಯಾಗಿ ; ಅನೇಕರಿಗೆ ರಾತ್ರಿಯ ಆಹಾರ ಇಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನೀರು ಕುಡಿದು, ನಾಲಿಗೆಗೆ ರುಚಿಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಯಾದಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನಿದ್ದೆಹತ್ತುವವರೆಗೆ ಕಿವಿ ಸಂಗೀತದ ರುಚಿಯನ್ನು ಮೆಲಕು ಹಾಕುತ್ತಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಏನಾಯಿತೆಂದರೆ ಮೈಸೂರು ಟಿ. ಚೌಡಯ್ಯನವರ ತನಿ ಪಿಟೀಲು ಸೇವೆ ; ಹನ್ನೊಂದಾದರೂ ನುಡಿಸುವವರಿಗೂ ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಸಾಕೆನಿಸಲಿಲ್ಲ ; ಸೇವಾರ್ಥ ಮಾಡಿಸಿದವರು ಚರಪು ಆರಿ ತಂಗಳಾಗುತ್ತದೆ, ಮಂಗಳ ನುಡಿಸಿಸಿ ಪ್ರಸಾದ ವಿನಿಯೋಗ ವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಆಗ್ರಹ ಮಾಡಿದರು. ಸರಿ, ಹಾಗೇ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಚರಪು ತಿಂದು ತೇಗಿ, ಕೈತೊಳೆದುಕೊಂಡು ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಪುನಃ ಬಂದು ಸ್ವಸ್ಥ ಮಾನಸರಾಗಿ ಕುಳಿತರು. ರಾತ್ರಿ ಊಟದ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ, ಕಚೇರಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ತೋಪುಖಾನೆಯಿಂದ ಕಾಲಸೂಚಕವಾದ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ ಗುಂಡಿನ ಶಬ್ದ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯ ಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮೀಮುಹೂರ್ತದ ಐದು ಘಂಟೆಯ ತೋಪಿನ ಶಬ್ದವಾದಾಗಲೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಘಂಟೆ ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಎದ್ದು ಮುಖತೊಳೆದು ನಿತ್ಯಕರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ಇಂತಹ ಅದೆಷ್ಟೋ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವಗಳು ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ರಾಮೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜ್ಯೇಷ್ಠರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಯುವ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಸಂಗೀತಸೇವೆಯ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತಮ್ಮ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಈ ವೇದಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಬೇರೆ ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಯಿತು. ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿ ದ್ದರು.

ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಈ ರಾಮೋತ್ಸವವು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಇತರ ರಾಮೋ ತ್ಸವಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಅವರು ನಿಧನರಾದ ಮೇಲೆ ಮೈಸೂರು ಸಹೋದರರು ಮೈಸೂರಿನ ಕಾಶೀಪತಿ ಅಗ್ರಹಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಇದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ವೈಭವದಿಂದ ರಾಮೋತ್ಸವವನ್ನು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಗಾಯನವೀಣಾಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀರವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ; ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವೇದಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದ ಅವರ ತಂದೆ ರಾಮಯ್ಯರವರದು ಮತ್ತು ತಾಯಿಯವರದು ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕೈಂಕರ್ಯ.

೧೭. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯರ ಸಂಗಮ

ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಶಾಸನ, ನಾಣ್ಯ ಮುಂತಾದ ಚಾರಿತ್ರಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳು, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಪ್ರಮಾಣ, ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವು ಹೇಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೋ, ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಲ್ಲದ, ಪ್ರಾಕ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ನಿರ್ಬಂಧಿತವಲ್ಲದ, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ತತ್ಕಾಲೀನ ನೈಜ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದು ಅಪರೂಪ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೋಸುಗ ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಸ್ತುಕೋಶವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಿವರಣೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪುನಃ ಹೇಳುತ್ತವೆ ; ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ವಿಧಿ, ಪರಿಸಂಖ್ಯೆ, ಉತ್ಸರ್ಗ, ಹಾಗೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕೇವಲ ರೂಢಿ—ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಂತೂ ವಿರಳ.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿವಿಧುರವಾದ, ಅಲ್ಪಪ್ರಚುರವಾದ ಹಾಗೂ ದೂರ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳೂ ವರ್ಣನೆಗಳೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ಸ್ವಂತದೃಷ್ಟಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಪೀಡಿತನಾಗಿ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ವಸ್ತುಕೋಶದ ಆಯ್ಕೆ, ತ್ಯಾಗ, ಉಕ್ತ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯಾಮುಖ್ಯತೆಯ ಯಥಾವನ್ನಿರೂಪಣದೃಷ್ಟಿ, ಜೋಡಣೆ, ತನ್ನ ಗುರುಪರಂಪರೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮೀಕರಣದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕ್ತಿ-ಅತ್ಯುಕ್ತಿ, ಅನವೇಕ್ಷಣ-ಅತ್ಯವೇಕ್ಷಣ, ಅವ್ಯಾಪ್ತಿ-ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ದೋಷಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಹೀಗೆ ಕೃತಕೃತ್ಯವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪವೆ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಅದ್ಭುತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಮವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನಬೋಧೆಗಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾಲವೂ ಭಾಷೆಯೂ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೇಲೂ ಬೀಸುವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಅನರ್ಥ, ವಿಪರೀತಾರ್ಥ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೋಹಜಾಲದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತವೇನಲ್ಲ.

'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಗೇಯಪರಿಣತಮತಿಗಳ್'

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಬಾಧಿತವಾಗದ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ಮೂಡಿಬಂದ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಗೀತೋಲ್ಲೇಖಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಇಂತಹ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಜನರೂ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳೂ 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪರಿಣತಮತಿ'ಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಗೇಯ ಪರಿಣತಮತಿ'ಗಳೂ ಹೌದು. ನೂರಿನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯವೂ ಇದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಸಂಗೀತವರ್ಣನೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ, ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಅನುಕ್ತನಿಯಮವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ಕೇವಲ ಲೋಕನೀತಿ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನಂತಹ ವಚನಕಾರರೂ, ಸರ್ವಜ್ಞನಂತಹ ತ್ರಿಪದಿಕಾರರೂ, ನಿಜಗುಣ, ಸರ್ಪಭೂಷಣರಂತಹ ಹಾಡುಗಬ್ಬಿಗರೂ, ಪುರಂದರದಾಸರಂತಹ ಕೃತಿಕಾರರೂ ಸಂಗೀತ ವರ್ಣನೆಯ ಸವಿಯಿಂದ ಬಾಯಿ ಚಪ್ಪರಿಸದೆ ಇಲ್ಲ. ಇಡೀ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದಿರುವ ಕವಿಯನ್ನು ನಾನಿನ್ನೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಹೊರಟ ನೃಪತುಂಗ ನಾಗವರ್ಮರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ.

ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತದ ರಸಪ್ರವಾಹವು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಜಿನಭಕ್ತಿ, ಹರಿಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಹರಭಕ್ತಿಗಳ ಅಮೃತ ರಸಾಯನವು ಕನ್ನಡನುಡಿಯಲ್ಲಿ ದೇವದೇವನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿತವಾದಾಗಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಷೋಡಶೋಪಚಾರ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಗಾಡಿ ಮೋಡಿಯ ದೇಸಿಕಾರ್ತಿಯರ ಕಿಂಕಿಣಿಯ ಝಣತ್ಕಾರವೂ 'ಧರ್ಮಕಥಾನು ಚರಿತಮಾದ', 'ಸವಿಯಸೋನೆ'ಯಾದ, 'ಕರ್ಣಸುಭಗಮಾದ ಪುಣ್ಯಾಗಣ್ಯ ಪಣ್ಯಾಕಾರ ಧಾರಿಣೀ ವರಕಾಂತಾಕದಂಬದ' ಸಂಗೀತದ ಅವಧಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಜೈನಕವಿಗಳಿಗಂತೂ ಜಿನತೀರ್ಥಕರನ ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮತ್ತು ಮಹಾನಿರ್ವಾಣ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನು ದಿವ್ಯದಿಂದ ಪರಿವಾರ ಸಮೇತನಾಗಿ ಇಳಿದು ಬಂದು ಓಲೈಸುವುದೂ ಗೀತನರ್ತನಾದಿಗಳಿಂದ ಸೇವಿಸುವುದೂ ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ಕಾವ್ಯ ನಿಯಮವೇ ಆಗಿಹೋಗಿತ್ತು. ಹರಿಯಾಗಲಿ ಹರನಾಗಲಿ ಪರಮಜಿನನಿಗೆ ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ವೀರಶೈವಕವಿಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ವಿವರ ಜ್ಞಾನವೂ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತಹದು. ಕೆಲವರಂತೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೇ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರ ಸಂಗೀತೋಕ್ತಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಕನ್ನಡನಾಡು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಮಹತ್ತು ಬೃಹತ್ತುಗಳನ್ನೂ, ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಭಾಷೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪುನಃ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಂಗೀತ ಸಾರಸ್ವತ ಸಂಪತ್‌ಸಮೃದ್ಧಿಯು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ದಿಙ್ಮಾತ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ, ಸಂಗೀತಸಂಶೋಧಕರ, ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಶೋಧಕರ ಪರಿಶ್ರಮ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ, ಈ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಮುಂದೆ ಎಂದಾದರೂ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮಾಡಿಯೇನು.

ಭರತ-ಗಂಧರ್ವ-ಚತುರ್ದಂಡೀ

ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಭರತಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವಾದಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ, ನಾರದಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವಾದಂತೆ ಗಾಂಧರ್ವಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಭರತ, ಭರತಶಾಸ್ತ್ರ, ಭರತಾಗಮ ಮುಂತಾದ ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ನರ್ತಕನಿಗೆ ಭರತ, ಭರತಜ್ಞ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಮುಖ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳೂ ಬಳಸಿವೆ. ಈ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಭರತಶಬ್ದವನ್ನು ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಅಗ್ಗಳ, ಜನ್ನ, ಚೌಂಡರಸ, ಪದ್ಮಣಾಂಕ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಮುಂತಾದವರೂ ನಾರದಮುನಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾವತಾರವನ್ನು ಪಂಪ ಪೊನ್ನಾದಿಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಮತ ಮತ್ತು ಶಿವಮತವೆಂಬ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಪರಂಪರೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದುದಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ ; ನಾರದನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನೇ ಹೊರತು ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂಬ ಮಾತು ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ—ಒಂದೆರಡು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯೋಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ—ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪಂಪ ಪೊನ್ನರ ಈ ಮಾತು ಚಿಂತ್ಯವೆಂದು ನಮಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಗಂಧರ್ವ(ರೆಂಬ ಅತಿಮಾನವ)ರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅತಿಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗೆ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನಾದ ಶ್ರೀಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮತದಂತೆ ಗಾಂಧರ್ವವು ವೇದದಂತೆ ಅನಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಳ್ಳದ್ದು, ಅಪೌರುಷೇಯವಾದುದು ; ನಿಯತವಾದ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದು ಗ್ರಾಮರಾಗ, ಜಾತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿ ಕೇವಲ ಗುರುಶಿಷ್ಯ-ಪರಂಪರೆಯಿಂದ, ಚಾಚೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಂತೆ ಗಾಯಕನು ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಅಭಿರುಚಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಒತ್ತದೆ, ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಲಾಗದೆ, ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಗೇಯವಸ್ತುಕೋಶ. ಇದು ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗೆ ಎಂದರೆ ಪರಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸುಖಕ್ಕೆ, ದೈವಪ್ರೀತಿಗೆ ಹೇತುವಾದುದು. ಭರತನಾದರೂ ಗಾಂಧರ್ವಮಿತಿಯನ್ನು 'ಸ್ವರತಾಲಪದಾಶ್ರಯಂ, ಅತ್ಯರ್ಥಮಿಷ್ಟಂ

ದೇವಾನಾಂ ತಥಾ ಪ್ರೀತಿಕರಂ ಗಂಧರ್ವಾಣಾಂ ಚ ಯಸ್ಮಾದ್ಧಿ ತಸ್ಮಾದ್ ಗಾಂಧರ್ವ ಮುಚ್ಯತೇ' ಎಂದೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಕಿನ್ನರ ಕಿಂಪುರುಷಾದಿ ಗಳಂತಹ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯರಾದ ಅತಿಮಾನವರೆಂದೋ (ಭರತಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಟ, ನರ್ತಕರೆಂಬ ರೂಢ್ಯರ್ಥವು ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ) ಗಾಯಕನೆಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೋ ಅರ್ಥ ಸಂದರ್ಭವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಹೇಗಾದರೂ, ರನ್ನ ಜನ್ನಾದಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ದೇಶೀಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕವಾದಕರ ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ರಂಜಿತವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಗಾನವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಗೀತ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು ಧ್ವಜಸ್ತಂಭ ಗಳೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಕನ್ನಡ ದೇಶದ ಸಂಗೀತಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನು ಹದಿಮೂರು-ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣನೂ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕನ್ನಡಿಗ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದರು. ನಮ್ಮ ಮೂರನೆಯ ಮಂಗರಸನು ತನ್ನ ಜಯನೃಪಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ತ್ರಿಸ್ಥಾನೋಪಾಯಸ್ವರದ ಚತು ರ್ವಿಧ ದಂಡಿಯ ಗಾಯಕಿ ಪಾಡಿದಳ್' ಎಂದು ದಂಡಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಕೀರ್ಣ

ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಕಲಾವಿಲಾಸಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿವಂತ ಅವನದ್ಧಾದಿ ವಾದ್ಯಕಾರರಿಗೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರೆಂಬ ವೃತ್ತಿ ನಾಮವು ಕನ್ನಡ ದೇಶದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಅವನ ಭಾಷ್ಯಕಾರನಾದ ಕನ್ನಡಿಗ ಕಲ್ಲಿನಾಥನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪುರಂದರದಾಸನೂ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ (ಶ್ಲೇಷೆಯಿರಬಹುದೆ ?) ಆಸ್ಥಾನದ ವಾದಕ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಬಿಜಾವಂತರಾವು' ಎಂದು ಸೂಳಾದಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂದು ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿಬಿರುದು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಹುಟ್ಟಿತು. ಈ ಪದವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ (ಸು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೫೦) ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಬ್ಬರೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿಯೂ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಹೆಂಗಸರ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗಾಗಿಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬೀದಿಗಳೂ ಬಡಾವಣೆಗಳೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಪೊನ್ನ,

ನೇಮಿಚಂದ್ರ, ಅಗ್ಗಳ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ ಮೊದಲಾದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಗಳೇ ನಮ್ಮ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದುವೆಂದು ರನ್ನ, ಅಗ್ಗಳ, ಕಮಲಭವ, ಸೋಮರಾಜದೇವ ಮತ್ತು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ನರ್ತನಶಾಲೆಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳನ್ನೂ ಪಂಪ, ಪೊನ್ನ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ, ಅಗ್ಗಳ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇವಕ್ಕೆ 'ಗುಣಣೆ' ಎಂದು ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹೆಸರು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಪೊನ್ನನೂ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು 'ಗುಣನೆ'ಯೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ ನರ್ತಕ ನಟರಿಗೆ 'ಗುಣಿ' ಎಂಬ ಬಿರುದು ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದೂ ಜನಾರ್ದನಭಟ್ಟ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡಿಗ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಶೂರರು ಈ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೂ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಇದ್ದುದು ಕಮಲಭವನೇ ಮೊದಲಾದವರ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕೇಲಿಕಾ ಪದವೇ ಇರಬಹುದೇನೋ ! ಭರತನೂ ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕ್ರೀಡೆಯೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನ ಅಥವಾ ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಕೋರಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೇ ಹಾಡುವ ಏಕಲ, ಇಬ್ಬರು ಕೂಡಿ ಹಾಡುವ ಯಮಲ, ಅನೇಕರು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ವೃಂದ ಎಂಬ ಮೂರು ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದವೆಂಬುದು ಅಗ್ಗಳ, ನಾಗಚಂದ್ರ, ಪೊನ್ನ, ಪಂಪ, ಜನ್ನ ಮುಂತಾದವರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವೃಂದಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಮೃದಂಗವಾದಕನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಮುಖರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇದೇ ಹೆಸರನ್ನೇ ಪೊನ್ನ, ಜನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರಾದಿಗಳೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಿತಶ್ರೋತೃಗಳುಳ್ಳ ಅಥವಾ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ದಂಡಿಗೆಯೆಂಬ ವೀಣಾಪ್ರಭೇದದ ಅಥವಾ ಕೊಳಲಿನ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು ; ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟದ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ತಂತಿ (ತತ), ಗಾಳಿ (ಸುಷಿರ), ಚರ್ಮ (ಅವನದ್ಧ) ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ವೀಣೆ ಅಥವಾ ಕೊಳಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ತನಿ' ಕಚೇರಿಗಳು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗಾದಿಗಳ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಮೃದಂಗ, ಮದ್ದಳೆ ಮುಂತಾದ ಲಯವಾದ್ಯಗಳ ತನಿಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಿಗ ರಾಜಕುಮಾರ ರಾಜಕುವರಿಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳು ಶಿಕ್ಷಣದ ಅನಿವಾರ್ಯ, ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ; ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಜಕುಮಾರ ರಾಜಕುವರಿಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲರು, ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರಸಿಕರು.

ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿ

ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಗಳಿಗೆ ಶುಷ್ಕವೃಂದವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷೆ. ಕಚೇರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಕುತಪವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇವೆರಡು ಶಬ್ದಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮೇಳ ಎಂದೇ ಎರಡನ್ನೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷಕಂಠಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೇಳವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಂಪನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮಾತೇ ವಾದ್ಯಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹರಡಿ, ಉಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಮೇಳದ ನಾಯಕನಿಗೆ ನಯಕಾರನೆಂದೂ ಸಂಗೀತಕೃತಿಗಳ ಧಾತುಮಾತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ ಬಯಕಾರನೆಂದೂ ಹೆಸರಿದ್ದುದು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಷ್ಠೀ ಎಂದು ವಾದ್ಯಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಹೆಸರು ಪಂಪನ ವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಗೊಟ್ಟಿಯೆಂದೇ ನಿಂತಿದೆ. ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಗಾಯಕವಾದಕನೂ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕೊಳಲು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಯು ನಾಗಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಜನ್ನ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ.

ತಂಬೂರಿಯ ಉಪಯೋಗವು ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೫-೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಷಡ್ಜ-ಪಂಚಮಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಫುರಿಸುವ ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಆಧಾರಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಲು, ನಿವಾರಿಸಲಾಗದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ತೊಡರುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವಂತಹ ಉಚ್ಚ ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣ ಸ್ವರವಿರುವ ಕೊಳಲನ್ನು ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿನಿರ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಉಳಿದ ವಾದ್ಯಗಳಂತೆ (ಮಾನವಶಾರೀರವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ) ವಿಶಾಲಸ್ವರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಳಲನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ, ಒಂದು ಸಲ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಿದ ಕೊಳಲಿನ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯನ್ನು ವಾಂಶಿಕನ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕಚೇರಿಯ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ಅವಿಚಲಿತವಾಗಿ ಇಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಣಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಕೊಳಲು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು—ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ—ಮುಖ್ಯ ಗಾಯಕನೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಪೊನ್ನನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ತುಂಬುರ' ವೀಣೆಯನ್ನು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯರೂ ತಂಬೂರಿ ಯನ್ನು ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, ವ್ಯಾಸರಾಯ, ಪುರಂದರದಾಸರೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನೃತ್ಯಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ವಾದ್ಯವೃಂದವನ್ನು ನಾವು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎನ್ನುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು , ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು, ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಳಕ್ಕೆ ಅನನ್ವಿತಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಈ ಹೆಸರು ಮೂಲತಃ ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿದ್ದು ನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣಗೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ನೃತ್ಯದ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು

ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಕಮಲಭವ, ಅಗ್ಗಳ, ನೇಮಿಚಂದ್ರರು ಬಳಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅನ್ಯದ್ರಾವಿಡಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿ ಈ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೋಕರೂಢಿಯಿಂದಲೇ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವು ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಕಲ್ಲಿನಾಥರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೇಳದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ಗೀತವನ್ನೂ ಅದರ ತಾಳವನ್ನೂ ಮುಖರಿ ವಾದಕನು—ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆಯೇ—ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ನಾಗಚಂದ್ರನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವರ. ಆಧುನಿಕಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನ ನಾದಮಟ್ಟವುಳ್ಳ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಾಥಮ್ಯ, ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಷಡ್ಜ ಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಈ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಆಧಾರಸ್ವರಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪಂಚಮವೇ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಅನುಮಿತಿಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಅಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಬೆಳಕು ಬೀರಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳೇ. ಏಕಲಾದಿ ಗಾಯನಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಳ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪಂಚಮವು ಆಧಾರಸ್ವರವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅಗ್ಗಳ, ಸೋಮರಾಜ ಇತ್ಯಾದಿ ಕವಿಗಳೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ರಾಗಗಳು

ಭಾರತೀಯಸಂಗೀತದ ರಾಗಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಲೆಕ್ಕಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಭಾಷೆ, ತಂತ್ರ, ವಿಂಗಡನೆಗಳೂ ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಹೊರಪಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡಿಗರ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಗಾನರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಹರಡಿತು ಎಂಬುದೂ ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಭಾರತದ ಗ್ರಾಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ, ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳೆಂಬ ಆಧಾರಸ್ವರಾಷ್ಟಕಗಳನ್ನು, ಇವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಾಷಾ, ವಿಭಾಷಾ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಾರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ದೇಶೀ ಧರ್ಮದಿಂದಲೂ ಆಚಾರ್ಯರಚನೆಯಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿದ ನೂರನಲವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನು ನಾಗಚಂದ್ರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಗ್ಗಳನಾದರೋ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳಿಂದ ಭಾಷಾರಾಗಗಳು, ಅವುಗಳಿಂದ ವಿಭಾಷೆಗಳು, ಅವುಗಳಿಂದ ಅಂತರಭಾಷೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ

ರಾಗಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಸಹ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಭರತಮುನಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮವೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಮೂಲಭೂತಸ್ವರಾಷ್ಟಕವೂ ತಜ್ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ವೈಧುರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಲುಪ್ತವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ ಅವು (ಆದುದರಿಂದ) ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯುಕ್ತಗಳೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೂ ಕನ್ನಡಿಗ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಶೂರನಾಗಿದ್ದ ಮಿಥಿಲೆಯ ಅಧಿಪತಿ ಶ್ರೀನಾನ್ಯದೇವನು ಮಾತ್ರ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಈಚೆಗೆ ಸಹ ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವನ್ನೂ ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಚಂದ್ರ, ಕಮಲಭವ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಮುಂತಾದವರು ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವನ್ನೂ ಅದರ ಆಲಾಪವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದೇವಲೋಕಯೋಗ್ಯವಾದ, ಆದುದರಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವೂ ದುರ್ಲಭವೂ ಆದ, ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮವನ್ನು ಆಯಾ ಸಂಗೀತಸಂದರ್ಭದ ಗರಿಮೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆಯೋ, ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವೈದುಷ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ, ದೇವಸಹಜವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೂ ಈ ಸಂಗತಿಯು ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು, ದೇಶೀರಾಗಗಳು ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ರಾಗಗಳ ಶುದ್ಧ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣಗಳೆಂಬ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ, ಮಿಶ್ರ, ಛಾಯಾಲಗ(ಸಾಳಗ)ಗಳೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಭೇದಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು ಅಥವಾ ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮವು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವಂತಹುದೆಂದು ಅನೇಕರು ಇಂದಿಗೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವು ಸುಮಾರು ಎಂಟು ನೂರುವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಕಮಲಭವನು ಆದಿಗ್ರಾಮರಾಗವನ್ನೂ ಅದರ ಅಂಗರಾಗವನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಸಾಗರನೆಂಬ ವಾಂಶಿಕನು ನುಡಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ಪ್ರಾತಃಕಾಲದ, ಉದಯರಾಗದ, ಸಂಜೆಯ ಮತ್ತು ಸಮರಾತ್ರಿಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಕಾಲಾನ್ವಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶನು ಪ್ರಾತಃಕಾಲದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು ಉದಯರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಾಗ ವೇಳಾನಿಯಮವು ಕರ್ಣಾಟಕದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಗಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಪುನ್ನಪುಂಸಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವ ರಾಗ-ರಾಗಿಣೀ ವಿಂಗಡನಾ ಪದ್ಧತಿಯು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಅದು ಸಹಜವಲ್ಲವೆಂದೂ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಪ್ಪುಭಾವನೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಸಹ ಇದೆ. ಕನ್ನಡಿಗರು ಬರೆದ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಪುನಃ ಪುನಃ ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ವರ್ಗೀಕರಣವು

ಸುಮಾರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಆಗಿದ್ದು ಭೀಮಕವಿಯು ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ರಾಗಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಣಾಂಕನೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿಜಗುಣನು ಅನೇಕ ಸ್ತ್ರೀಪುನ್ನಪುಂಸಕ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಈಚೆಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವೆನ್ನಲು ಕೆಳದಿಯ ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕನ ಶಿವತತ್ತ್ವರತ್ನಾಕರವೂ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜನ ಶ್ರೀತತ್ತ್ವನಿಧಿಯೂ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿವೆ.

ರಾಗಗಳನ್ನು ಐದೈದರಂತೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ರಾಗಪಂಚಕಪದ್ಧತಿ ಕರ್ಣಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಪಂಚಭೂತಾದಿಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯಸ್ಫುರಣೆಗಾಗಿ ಹರಿದಾಸಕೂಟದವರು—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪುರಂದರದಾಸನು—ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಹೋಲುವ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ನಿಜಗುಣನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಷಡಕ್ಷರಿಯೂ ವೃಷಭೇಂದ್ರವಿಜಯದಲ್ಲಿ ರಾಗಪಂಚಕಗಳ ಮಾತು ಆಡಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪುನ್ನಪುಂಸಕ ವರ್ಗೀಕರಣದಂತೆಯೇ ಇದೂ ರಾಗಗಳ ಭೌತಿಕ ಹಾಗೂ ರಸಾತ್ಮಕ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಸ್ಫುರಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗದೆ ಹೋದುದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಕಾಲಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗಿರಬೇಕು.

ಕನ್ನಡ ದೇಶದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಮತ್ತೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಕಳೆದ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳ ಒಂದು ಸಮೂಹವನ್ನು ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಿಗರು ತಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೋ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲೋ ಒಂದೆರಡು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಮೂಲತಃ ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಯಿತು. ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳು, ಜಾತಿಗಳು, ಕಪಾಲಗಳು, ಕಂಬಲಗಳು ಮುಂತಾದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಧ್ಯುಕ್ತಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತಗಳಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಯಿತೋ ಅಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ದೇಶೀಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಯಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಇವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳು ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹನಾಮವನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಬಸವ, ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ, ಭೀಮಕವಿ, ಸಿಂಗಿರಾಜ, ನಿಜಗುಣ, ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶ, ಬಾಹುಬಲಿ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ—ಹೀಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಜೈನ ಮತ್ತು ವೀರಶೈವ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಂದರದಾಸನು ತನ್ನೆರಡು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿರುವ ರಾಗಗಳು ತತ್ಕಾಲಪ್ರಸಿದ್ಧ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕವಿಯು ಹೇಳಿರುವ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದೇಶದ ಸಮಕಾಲೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಗುರುತಿಸಿ ಪುನಾರಚಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ

ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗೋಲ್ಲೇಖಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದುದು. ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು : ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಹರಿಪಾಲದೇವ ಮತ್ತು ಸೋಮರಾಜದೇವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಾದಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದಲ್ಲೂ ಗಾಯನಕಾಲದಲ್ಲೂ ಆದಿರಾಗವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಾದರೂ ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಕಮಲಭವನು ಮಧ್ಯಮಾದಿಯನ್ನು ತುಂಬಾ 'ರೂಢಿವಡೆದ' ಆದಿರಾಗವೆಂದೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವ ಭೂಪಾಲನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ತನ್ನ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಹರವವೆಂಬ ರಾಗವು ತನ್ನಿಂದ 'ಉನ್ನೀತ'ವಾದುದೆಂದು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಸಂಶೋಧಕರು ಸಿಂಹರವವನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಕಲ್ಪಿತವೆಂದೇ ಹೇಳಿದರು. ಆದರೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಉನ್ನೀತಶಬ್ದದಿಂದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿದುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡೇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಪುನರುದ್ಧರಿಸಿ, ಪ್ರಸರಿಸಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೨೨ರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಸೋಮರಾಜನು ತನ್ನ ಉದ್ಭಟಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಪದ್ಮಶಶಿ ಭಾಸ್ಕರ ಸಿಂಹರವ ಸುರೇಶ್ವರಂ ಮಾರಜಯಂತ' ರಾಗಗಳ ಹೆಸರು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹರಡಿದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಸಂಗೀತಪಾರಿಜಾತ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪುನಃ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಪ್ರಸರಿಸಿವೆ. ಇಂದು ಈ ರಾಗವು ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ತಾಳಗಳು

ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ತಾಳಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಐದು ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳೆಂದೂ ಉಳಿದ ನೂರಾರು ದೇಶೀತಾಳಗಳೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ರನ್ನ, ಅಗ್ಗಳ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಮುಂತಾದವರು ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಭೀಮಕವಿಯು ಶುದ್ಧಸಾಳಗ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನೂರೊಂದು ದೇಶೀತಾಳಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶನೂ ನೂರೆಂಟು ದೇಶೀತಾಳಗಳನ್ನು ಗೌರವಾಂಕನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪದ್ಮಣಾಂಕನು ಮಠ್ಯತಾಳದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಭೇದಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗದ

ಸಂಗತಿ. ಭೀಮಕವಿಯು ಜಾತಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವು ಉಪಲಬ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಗೌರವಾಂಕನು ಅನೇಕ ದೇಶೀತಾಳಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯಂತೂ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಿಗೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಜೈನನಾದ ಸುಧಾಕಲಶನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ ಸಾರೋದ್ಧಾರದಿಂದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹೆಸರಾದ ಸಂಪಕ್ವೇಷ್ಟಾಕವೆಂಬುದು ಕನ್ನಡ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಸಾಂಬ್ರಾಣಿ ಅಥವಾ ಸಾಮ್ರಾಣಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣವೋ ಅಥವಾ ಸಂಪಕ್ವೇಷ್ಟಕವು ಸಾಮ್ರಾಣಿಯೆಂಬ ದೇಶಿ (ಕನ್ನಡ) ಶಬ್ದವಾಗಿ ಅಪಭ್ರಂಶವೋ ಆಗಿರಬಹುದು ; ಏಕೆಂದರೆ ನಿಜಗುಣನೂ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ತಾಳಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳಿದ ಕಾಲ, ಮಾರ್ಗ, ಕ್ರಿಯಾ, ಅಂಗ ಮುಂತಾದ ದಶಪ್ರಾಣಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಸಿಂಗಿರಾಜನಿಂದ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕ ತಾಳ ಪದ್ಧತಿಗೆಲ್ಲ ಆಧಾರವಾದ ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಮಿಶ್ರ, ಖಂಡವೆಂಬ ಲಘುಜಾತಿಗಳನ್ನೂ ಸಿಂಗಿರಾಜನೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ; ಇವನು ಸಂಕೀರ್ಣಜಾತಿಯ ಲಘುವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಈ ಕಾಲದ ತಾಳ ವಿಕಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿದೆ. ಸಿಂಗಿರಾಜನು ತಾಳದ ದ್ರುತ, ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅನುದ್ರುತ, ಕಾಕಪಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದೂ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ತಾಳ ಲಯದಲ್ಲಿ ದ್ರುತ, ಮಧ್ಯ, ವಿಳಂಬಗಳೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹಾಗೂ ರೂಢಿವಡೆದ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಮುಖ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದೇಶೀತಾಳಗಳನ್ನೂ ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಯಿಂದ ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಅವುಗಳ ಬದಲು ಈಗಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ಏಕೈಕವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗ ಹರಿದಾಸರು ಹೇಗೆ ನೆಟ್ಟು ಬೆಳಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸುಳಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಉಗಾಭೋಗಗಳು' ಎಂಬ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಹನ್ನೆರಡು-ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅಚ್ಚರಿಯ ಸಂಗತಿ. ಅಗ್ಗಳನು ಈ ಏಳು ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜನ್ನ, ಪಾಲ್ಕುರಿಕಿ ಸೋಮನಾಥ, ಪದ್ಮಣಾಂಕರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಈ ತಾಳಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು; ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಬಾಹುಬಲಿ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯರು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ತಾಳಲಯಾನ್ವಿತಗಳಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ರುದ್ರಭಟ್ಟ, ಪದ್ಮಣಾಂಕ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ವಾದ್ಯಗಳು

ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಅತ್ಯುನ್ನತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ತತ (ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿ ನುಡಿಸುವ ಸ್ವರವಾದ್ಯಗಳು), ಅವನದ್ಧ (ಚರ್ಮದಿಂದ ಬಿಗಿದು ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ನಾದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು), ಸುಷಿರ (ರಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಯನ್ನೂದಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದಾದ ವಾದ್ಯಗಳು) ಮತ್ತು ಘನ (ಟೊಳ್ಳಿಲ್ಲದ ಗಟ್ಟಿವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಡೆಯುವುದರಿಂದ ನಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು) ಎಂಬ ಈ ಚತುರ್ವಿಧ ವಿಂಗಡನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನದ್ಧದ ಬದಲು ವಿತತವೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಿಪಾಲದೇವನು ಬಳಸಿರುವುದು ಭೀಮಕವಿ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಪರ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲದೆಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರಾರ್ಥಯುಕ್ತಗಳನ್ನಾಗಿ ಪೊನ್ನನು ಬಳಸಿರುವುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಪರಿಚಯವು ಆಳವೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸದ ಕನ್ನಡಕವಿ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಬಸವ, ಸರ್ವಜ್ಞರು ಸಹ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳದೆ, ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಒಂದು (ಅಸಂಪೂರ್ಣ)ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ.

ತತವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನರಿ, ವಲ್ಲಕಿ, ವಿಪಂಚಿ, ತ್ರಿಸರಿ, ದಂಡಿಗೆ, ಜಂತ್ರ, ಚಿತ್ರಾ, ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ, ವಿಜಯ, ನಕುಲ (ನಕುಲೋಷ್ಠೀ), ಕುಬ್ಜಿಕಾ, ಹಸ್ತಿಕಾ, ಶತತಂತ್ರೀ, ಆಲಾಪಿನೀ, ಚಕನ ? (ಚಕುಲೀ ?), ಸ್ವರಮಂಡಲ, ಪರಿವಾದನೀ, ಘೋಷವತೀ, ರಾವಣ (ಹಸ್ತ), ಗಜ (ವಾರಣ) ಹಸ್ತ, ಗೌರೀ, ಕಚ್ಛಪೀ, ಕೈಲಾಸ, ಕೂರ್ಮ, ತುಂಬುರು, ಬ್ರಹ್ಮ (ಸ್ವಾಯಂಭು, ದ್ರುಹಿಣ), ಸಾರಂಗ, ಪಿನಾಕ, ಅಂಬರ (ಆಕಾಶ), ಪೆರ್ಬಿಣೆ, ರುದ್ರ, ಅರ್ಧನಾರೀ, ಮೊಲ್ಲೆಯ, ಮಹತೀ, ಬೃಹದ್ವೀಣೆ (ಪೆರ್ಬಿಣೆ ?)—ಈ ವೀಣೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೇಲಿನ ಕೆಲವು ವೀಣೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನಾಮ, ಶಬ್ದ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಸಾದೃಶ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾನು ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವು ಸಮಾನವಾದ ಅಥವಾ ಸದೃಶವಾದ ವೀಣೆಗಳೋ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯವೋ ಎಂದು ಹೇಳಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಮಣಾಂಕನೊಬ್ಬನೇ ವೀಣೆಗಳು ಮೂವತ್ತೆರಡು ವಿಧವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇಂದು ದೊರೆತಿರುವ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ಸಹ ಇದು ನಿಜಕ್ಕೂ ದೊಡ್ಡದೇ. ಇವೆಲ್ಲ ವೀಣೆಗಳ ವರ್ಣನೆ, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ವೀಣೆಯ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನೂ, ಬಿಡಿಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಅದರ ವಾದನತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ವೀಣೆಯು ಕನ್ನಡ ಜನಕ್ಕೆ ಬಹು ಅಕ್ಕರೆಯ ವಾದ್ಯ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ

ನಾಯಿಕೆಯರು, ಸಖಿಯರು, ದೂತಿಯರು—ಎಲ್ಲರೂ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮರೆ. ನಾಯಿಕೆ ನಲ್ಲನನ್ನು ಅಗಲಿದ್ದಾಗ, ಯುದ್ಧದ ಬಿಸಿಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳುವಾಗ ಕಡೆಗೆ ನಾಯಕಿಯ ರೂಪರಾಶಿಯನ್ನು ರೇಖಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ ವೀಣೆಯ ಹೋಲಿಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳನ್ನೂ (ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ) ಒಂದೇ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ರಾಗದ ಸ್ವರಗಳೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ವೀಣೆಯನ್ನೋ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿನ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಿಕೊಂಡೋ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಮಿತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸುಷಿರವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಹಳೆ, ಶಂಖ, ಕೊಳಲು (ವಾಸೆ, ವಂಶ, ಬಂಚ), ಒತ್ತು, ನಾಗಸರ, ತಿತ್ತಿ, ತಿತ್ತಿಗಾಳೆ, ನಪಿರಿ, ಕೊಂಬು (ಶೃಂಗ), ಹೆಗ್ಗಾಳೆ, ಚೆನ್ನಗಾಳೆ (ಚೆನು—?), ಚಿತ್ರಗಾಳೆ, ವರ್ನಗಹಳೆ, ಉಪಾಂಗ, ಎಲವ, ಚೆಂಗು, ಮುಖವೀಣೆ, ಮೌರಿ, ತುತ್ತೂರಿ, ಪೆರ್ಗೊಂಬು, ಪಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇವುಗಳ ಭಾಗಗಳ ಹೆಸರು, ವಾದನತಂತ್ರ, ಅವು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶಬ್ದಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಸಹ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಶಂಖವನ್ನು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಮಂಜಸವೆಂದು ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಸುಷಿರವಾದ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವುದೂ, ಕಷ್ಟಕರವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಶಂಖದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದೂ ಇದರ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ನಾಗಸರ ಮತ್ತು ಮೌರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಅವುಗಳ ರಚನೆ, ಗಾತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿವೆ. ನಾಗಸ್ವರದ ಹುಟ್ಟು ಎಂದಿನಿಂದ ಎಂದು ಚಿಂತಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಉತ್ತರವು ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಬಹುದು. ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಜನ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಚೆನ್ನ, ಚಿತ್ರ, ಚೆಂಗುರಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವರ್ಣನೆ, ವಿವರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ, ಮದ್ದಳೆ, ಮುರಜ, ಭೇರಿ, ಢಕ್ಕೆ, ಪಟಹ, ಹುಡುಕ್ಕಾ, ಮಂಡಿಡಕ್ಕಾ, ಡಕ್ಕುಲೀ, ಡಮರುಗ, ಸೆಲ್ಲುಕಾ, ರುಂಜಾ, ತ್ರಿವಳೀ, ಢವಸ, ನಿಸ್ಸಾಣ, ತಂಬಕೀ, ಹರೆ (ಪಜೆ), ಗವಾಮುಖ, ದೊಂಬುಳಿ (ಬೊಂಬುಳಿ), ಡಿಂಡಿಮ, ಡೌಡೆ, ಡೋಲು, ಡೊಳ್ಳು, ತಂಬಟೆ, ಠಮಠಮ, ಕಂಠೀರವ, ಗಿಡಿಬಿಡಿ, ಚೆಂಬಕ, ವೀರಣ, ಅವುಜ, ಕುಡುಪಾವುಜ, ಕಂದಾವುಜ, ಪುಟ್ಟಾವುಜ, ಮುಕುಂದ, ರವಳಿ, ಗಜಢಕ್ಕೆ, ಪವಳ, ಕುಡುವಾ, ಚಿಂಕಿರು, ರುಮೆ (?), ಚೆಂಬಕವಜಿ, ವೀರವಂದ, ದುಂದುಭಿ, ಡಂಗುರ, ವೀರಡೌಡೆ, ಜಗಳೆ, ವೀರವಲಗೆ, ಉಬ್ಬುವಜಿ, ಚಂದ್ರಮಂಡಲ, ತಾಳದಂಡಿಗೆ, ಕೈಪಜಿ, ಪುಷ್ಕರ, ಕಂಕರಿ, ಸಿವಿರು, ಪೆಂಪು, ಝುಂಕಟ (ಜುಂಕ), ತಿವಳಿ, ಮೊಟಿಸು, ಜೇಕಿರ, ಸಿಪಿರು,

ಸಿಪ್ಪು, ನಾಟ್ಯಾನಕ, ಚಂಪೆ, ಕುಕ್ಕುರು, ತುಡುಮು, ರಿಂಚೆ (ಝಂಜೆ?), ಪೆಟಲು, ಹುಡುಕು (ತುಡುಕು?), ರಾಯಭೇರಿ, ಬುರುಗು, ದಮಾನ (ಡಮಾಮಿ ?) ಹೆಬ್ಬರೆ ಮುಂತಾದ ಬಹಳವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ವಾದ್ಯಗಳಿಗೂ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪದಸಂಗೀತದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಂತಹ ಸಂಗೀತವಿಶ್ವಕೋಶವೇ ಒಟ್ಟು ೨೪ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆಂದಮೇಲೆ ಇದರ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಅನಗತ್ಯ ವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ರನ್ನ, ಗುಣವರ್ಮರು ಹೇಳಿದ ಪಳವ, ತಿವಳ, ಜುಂಕಗ, ಮೊಟಿಸು, ಜೇಕಿರ, ಸಿಪಿರು, ಸಿಪ್ಪು, ಕಂಕರಿ, ಪೆಂಪು, ಉಳಿಕೆ (?) ಕಂಠೀರವಗಳೂ, ಪಂಪನು ಹೇಳಿದ ಮುಕುಂದ, ರವಳಿಗಳೂ ನಮಗೆ ಕೇವಲ ಹೆಸರುಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಬೃಹದ್ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ, ಪುನಾರಚಿಸಿ, ರೂಢಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ತುಂಬಾ ಹೆಚ್ಚು ಶಬ್ದಕೊಡುವ ಬೊಂಬಡ (ಬೊಂಬುಳಿ), ಗಿಡಿಬಿಡಿ ಮತ್ತು ಜಗಳೆಗಳು ಗಲಾಟೆ ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರೂಢಶಬ್ದಗಳಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬಹುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪರ್ಯಾಯನಾಮಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪಟಹಕ್ಕೆ ಕಚ್ಚವೆಂದೂ ಹೆಸರು ; ದೇಶೀಪಟಹಕ್ಕೆ ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾವುಜವೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆ, ಮೃದಂಗಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಕರವೆಂದೂ, ಮೃದಂಗ, ಮರ್ದಲ ಮತ್ತು ಮುರಜಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪುಷ್ಕರ ಅಥವಾ ಪುಷ್ಕರತ್ರಯವೆಂದೂ ಹೆಸರುಗಳು ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದ ಇದ್ದರೂ, ಇವುಗಳ ರಚನೆ, ವಾದನತಂತ್ರ ಮುಂತಾದವು ಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಮಾಯವಾಗುತ್ತ ಬಂದು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಮೃದಂಗ, ಮರ್ದಲ ಮತ್ತು ಮುರಜ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪರ್ಯಾಯ ವಾಚಕಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟವೆಂದು ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಭಾಸ್ಕರನಂತಹ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮಾನವಾಚಕಗಳೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಹುಡುಕ್ಕಾ ಎನ್ನುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಳಸಿದ ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಜ್ಞರು ಆವಜ ಅಥವಾ ಸ್ಕಂಧಾವಜ (ಕಂದಾವುಜ) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ನಿಃಶಂಕಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತ್ರಿವಳಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ತ್ರಿಕುಳಿ ಮತ್ತು ತಿವಳೀ (ತಿವಳಿ?) ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳುಂಟು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಈ ಪರ್ಯಾಯವಾಚಕ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಘನವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ತಾಳ, ಕಾಂಸ್ಯತಾಳ, ಘಂಟೆ, ಜಯಘಂಟೆ, ಕ್ಷುದ್ರಘಂಟೆ, ಕಮ್ರಾ, ಶುಕ್ತಿ, ಪಟ್ಟ ಎಂಬವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷುದ್ರಘಂಟೆಗೆ ಘರ್ಘರಿಕಾ, ಮರ್ಮರಾ ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಗೆಜ್ಜೆ ಎಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಮಾಂತರಗಳಿವೆ. ಜಯಘಂಟೆಯೇ ಜೇಗಂಟೆ ಅಥವಾ ಜಾಗಟೆ.

ಶುಕ್ತಿ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಕಿರಿಕಿಟ್ಟ(ಗಿರುಗಟೆ)ವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ತಾಳ ಕಂಸಾಳ (ಕೌಸಾಳ, ಕಾಂಸ್ಯತಾಳ), ಘಂಟೆ, ಜೇಗಂಟೆ, ಸಿಂಹಘಂಟೆ, ಪಟ್ಟಶಕ್ತಿ (ಪಟ್ಟ + ಶುಕ್ತಿ), ಗಿರುಗಟೆ, ಕಮ್ರಾ, ಕುಡುಕಾ (?) ಮತ್ತು ಘರ್ಘರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬ ಸಂಗ್ರಹ ನಾಮದಿಂದಲೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಗೀತವೆಂದರೂ ಹಾಡೇ. ಹಾಡಿದ್ದೇ ಆದರೂ, ಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ನಂತರದ ಸೂಳಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಪರಿಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಯಿತು. ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನ್ನ, ಅಗ್ಗಳರು ಪ್ರಬಂಧ, ಗೀತ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಕವಿಗಳು ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದಗಳಾಗಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳಸಹಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ನಿಬದ್ಧಗಳೆಂದೂ, ತಾಳ ರಹಿತವಾದವುಗಳು ಅನಿಬದ್ಧಗಳೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯಿದೆ. ಇವನ್ನೇ ಸಿಂಗಿರಾಜನು ವಿಬದ್ಧ-ಅವನಿಬದ್ಧಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ; ಭೀಮನು ನಿಬದ್ಧರೂಪದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹದೇ ರಾಗ, ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ನಿರ್ಯುಕ್ತಗಳೆಂದೂ ಅಂತಹ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದವುಗಳಿಗೆ ಅನಿರ್ಯುಕ್ತಗಳೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು. ಜನ್ನನು ಮಂಗಳಾಚಾರ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಂಚಮವೆಂಬ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ನಾದ-ತಾಳ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಧಾತುವೆಂದೂ ಮಾತುಗಳ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತುವೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಭೀಮಕವಿಯು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಬಂಧದ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ವರ, ಬಿರುದ, ಪದ, ಪಾಟ, ತಾಳ, ತೇನಗಳೆಂಬ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಗೇಯಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಮೇಲಾಪಕ, ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಅಭೋಗಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಅಗ್ಗಳನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ; ಜನ್ನನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಸೂಡ, ಆಲಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಗಳೆಂಬ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತ್ರಿವರ್ಗವನ್ನು ಅಗ್ಗಳನೂ ಜನ್ನನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಇಳಾದಿ ಪ್ರಬದ್ಧ-ಶುದ್ಧಮಾರ್ಗ, ಧ್ರುವಾದಿಗೀತಜಾತಸೂಳಕ್ರಮದ ದೇಶೀಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಜನ್ನನೂ ಗೀತಾ(? ಏಲಾ)ದಿ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧ, ಮಾತೃಕಾದಿ ದೇಶೀಪ್ರಬಂಧ, ಧ್ರುವಾದಿ ದೇಶೀಗೀತಗಳನ್ನು ಅಗ್ಗಳನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗಚಂದ್ರನು ಸಾಹಿತ್ಯಪರಿಭಾಷೆಯ ೨೮ ವಸ್ತುಗೀತಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಪುನಃ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವುಳ್ಳ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಕೇವಲ ಗೋಷ್ಠೀ, ನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದೆ. ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ನಲವತ್ತೆರಡು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಅನವದ್ಯವಿದ್ಯಾವಿನೋದನಾದ

ಕನ್ನಡಿಗ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಹೇಳದಿದ್ದ ಕೆಲವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಗ್ಗಳನು ಮೂವತ್ತೇಳು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಿದರೆ ಕಮಲಭವನು ಇಪ್ಪತ್ತ ಮೂರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪಂಪನು ಗೀತ, ಅನುಗೀತಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ, ನಿಷ್ಕ್ರಾಮ, ಪ್ರಾಸಾದಿ ಕಾಂತರ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ವಿಧಿಸಿ ರುವ ಧ್ರುವಗಾನಗಳನ್ನು ರನ್ನನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನೃಪತುಂಗನು ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚತ್ತಾಣ ಗಳೆಂಬ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆದರೆ ಅನುಪಲಬ್ಧ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಂತಿನಾಥನೂ ಬೆದಂಡೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆ, ಪಾಡು, ಪಾಡುಗಬ್ಬ, ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ, ಮೆಲ್ವಾಡು ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂದಿನ ಸುಳಾದಿಗಳ ಮಾತೃಕೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಜನ್ನ, ಅಗ್ಗಳ, ಗುಣವರ್ಮ, ಪದ್ಮಣಾಂಕ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಭೇದಗಳ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಳಕ್ರಮವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರ ನಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಚಾಳುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಜನ್ನ ಅಗ್ಗಳರೂ ಸೂಳ ಕ್ರಮವೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ರೂಪಕಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಜನ್ನನು ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಏಳೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಎಂಟು ಶುದ್ಧಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಜನ್ನನೂ, ಏಳೆಯನ್ನು ಗುಣವರ್ಮನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವರ್ಣಸ್ವರ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬಣ್ಣಸರವೆಂದು ನೇಮಿಚಂದ್ರನೂ ಮಂಗಲಾಚಾರವನ್ನು ಜನ್ನನೂ, ಧವಳವನ್ನು ರಾಘವಾಂಕ, ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶರೂ, ಧವಳಶೋಭನವನ್ನು ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಓವೀ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕುಟ್ಟುವ ಜನಪದಗೀತವನ್ನು ಓವೀ ಎಂದೇ ಸೈಗೊಟ್ಟ ಶಿವಮಾರನೂ ಒನಕೆಮಾಡು ಎಂದು ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶನೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ತಿಲ್ಲಾನ ಎಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡಿನ ಮಾತೃಕೆಯಾದ ಶಾಸೋಕ್ತ ಕೈವಾಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬಾಹುಬಲಿಯು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಚತುಷ್ಪದೀ ಎಂದೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚೌಪದಿ, ಚೌಪದ ಎಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವೃತ್ತಛಂದಸ್ಸಿನ ಹಾಡನ್ನು ಜನ್ನನೂ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ನೃತ್ಯಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಇವಲ್ಲದೆ ಒಸಗೆವಾಡು, ಶೋಭನ (ಸೋಬಾನೆ), ಮಂಗಳಗೀತ, ಸುವ್ವಿ, ಜೋಗುಳ, ಬಸವಪದ, ನರಸಿಂಹಸ್ತುತಿ, ಉಪ್ಪವಡ, ಪ್ರಾಭೃತ, ಅಂತ್ಯಮಂಗಲ, ನಟ್ಟುವಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿರುವ ಅನೇಕ ಹಾಡಿನ ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಬಹುದು. ಉಪಲಬ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟ ಕೆಲವು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹೆಸರು

ಗಳನ್ನು ಕಮಲಭವನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಕೃತಿ ಎಂದು ಪ್ರಚಾರವಾಗಿರುವ ಹಾಡಿನ ಬಗೆಯನ್ನು ತ್ಯಾಗರಾಜನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ಬೆಳಸಿದನೆಂದೂ ಸುಮಾರು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ ದಿಂದ ಅದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಸಂಗೀತಸಂಶೋಧಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೪೮ರಲ್ಲಿಯೇ ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು 'ತುಂಬುರಾದಿಗಳಂತೆ ಗಾನವಾಡುವ ತುಂಬಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಇಂಬಾಗಿ ಘನಕೃತಿಗಳ ಪಾಡಿ ಸಭೆಗಾಡಂಬರಗೊಳಿಸಿದ ರಾಗ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪರಿಭಾಷೆ

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಳಸಿರುವ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎಲ್ಲಾ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ ಗಳಲ್ಲೂ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಶ್ರುತಿ, ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳು, ಗ್ರಾಮ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತಾನ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ಜಾತಿ, ರಾಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷಾ, ವಿಭಾಷಾ, ಅಂತರಭಾಷಾ, ಉಪಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ, ರಾಗಾಂಗಗಳೆಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಅವಯವಗಳು, ಗಾಯಕ, ವಾದಕರ ಗುಣದೋಷಗಳು, ಪ್ರಬಂಧಾವಯವಗಳು, ಠಾಯ, ಗಮಕ, ವಾದನತಂತ್ರಗಳು, ವಾದ್ಯಗಳ ಅವಯವಗಳು ವೃಂದಭೇದಗಳು, ತಾಳಭೇದಗಳು, ದಶಪ್ರಾಣಗಳು, ಲಘುಜಾತಿಗಳು—ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತನಾಮಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವರಗಳು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಾನಗಳು, ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ರಾಗಗಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಇವನ್ನು ಸಹ ಅವರು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡನಾಡು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಸ್ತುಕೋಶವನ್ನು ಬೆಳಸಿ ಹರಡಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸಬಹುದು ; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಪಾಲ್ಕುರಿಸೋಮನಾಥ, ಅಷ್ಟಭಾಷಾ ಕವಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಮತ್ತು ನಿಜಗುಣರಂತೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರೇ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ವಿವರ ವಾದ, ಪ್ರೌಢವಾದ, ಅನನ್ಯಲಭ್ಯವಾದ, ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇದರ ದಿಙ್ಮಾತ್ರ ಸೂಚನೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸ್ವಾರಸ್ಯಸಂಗತಿಗಳು

ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮೀಮಾಂಸೆ ಯನ್ನು ಮಾಡದಿರುವ ಕೊರತೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನೇ ಬೇರೆಡೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ನಿವಾರಿಸಲೆಂದೋ ಏನೋ, ಸಂಗೀತಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವ

ವನ್ನೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾದ ರಸವನ್ನೂ ಇತರ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದಾಗುವ ಕಾರಣ—ಪರಿಣಾಮ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಗಾನರಸ, ಗೇಯರಸ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪೊನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರ, ನೇಮಿಚಂದ್ರರು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಪರಿಣತಿಗಳು ಇತರ ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಕೀರ್ಣ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು. ರಾಜಕುವರಿಯರ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ ಸಂಗೀತವೈದುಷ್ಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಇಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಪಣವಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿದವನು ವಿವಾಹವಾಗಲರ್ಹನೆಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ಅರ್ಧನೇಮಿ ಪುರಾಣದಲ್ಲೂ ಮೂರನೆಯ ಮಂಗರಸನ ನೇಮಿಜಿನೇಶಸಂಗತಿಯಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಬಾಹುಬಲಿಯ ನಾಗಕುಮಾರಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾದರೆ ಅವಳ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಯಾವ ಪೂರ್ವಭಾವೀಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ನುಡಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಸ್ಪರ್ಧಾನಿಯಮವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪೊನ್ನನೂ ನೇಮಿಚಂದ್ರನೂ ಯಂತ್ರಸಜ್ಜಿತವಾದ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಡೆಸಿದ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿ ಕಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯ ಈ ಸಾಹಸ ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿಯೆ ಇದೆ ; ಇದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕನಸೋ ವಾಸ್ತವಿಕಸತ್ಯವೋ ಎಂದು ಸಹ ಈಗ ತಿಳಿಯಲಾರದಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಶ್ರೀಮಂತರೂ ರಾಜರೂ ತಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬಳುವಳಿಗಾಗಿ ಗಾಯಕರು, ವೈಣಿಕರು, ಮಾರ್ದಂಗಿಕರು, ವಾಣಿಕರು, ನರ್ತಕರು ಮತ್ತು ಕುತಪಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಅಗ್ಗಳನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಗಿಹೋಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಈ ಸಂಗೀತಪ್ರೀತಿ ಬೇರೊಂದು ವಿಧದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳಿಗೂ, ಗಾಯಕ-ವಾದಕ-ನರ್ತಕರಿಗೂ, ರಾಜಕುವರಿಯರ ಸಖಿ, ಚೇಟಿಯರಿಗೂ, ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ, ಸಂಗೀತಚಾರ್ಯರಿಗೂ ಸಂಗೀತಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ. ಶುಕಕಳ, ಮಧುರರುತಿ ಕಳಕಂಠ, ಗಾಂಧರ್ವ ಸರ್ವಜ್ಞರೆಂಬ ಗಾಯಕರು, ಶ್ರೀಮಂತ, ಗಾಂಧಾರರಾಗವರ್ತಕರೆಂಬ ಆಸ್ಥಾನ ಗಾಯಕಿಯರು, ಮದನಮಂಜರಿ, ಮದನಮೋಹಿನಿ, ಶಿಖರಿಣಿ, ಸಿಂಜಿನಿಯರೆಂಬ ಆಸ್ಥಾನಗಾಯಕಿಯರು, ಮದನವೀಣೆ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾರದೆಯರೆಂಬ ಸಖೀಗಾಯಕಿಯರು, ಅಂಗಜನೆಂಬ ನಾಟ್ಯಗುರು, ಮನೋಹರನೆಂಬ ವೀಣಾಚಾರ್ಯ, ರಾಗಸಾಗರನೆಂಬ ಕೊಳಲಿಗ, ಸಂಚತ್ರಯ ಸುಸಂಚ, ವಿಚಿತ್ರವಾದ್ಯವಿಶಾರದರೆಂಬ ಅವುಜಿಗರು, ಚೋದನಾದನೆಂಬ ಮದ್ದಳಿಗ,

ಕಿನ್ನರಿ, ಕಿನ್ನರಪತ್ರೆ, ಮನೋಹರಿಯೆಂಬ ವೈಣಿಕೆಯರು, ರಾಗಮಂಜರಿಯೆಂಬ ನರ್ತಕಿ, ಧಾರವಿ, ಸಾರಿರಿ, ಕಳಭಾಷಿಣಿ, ಬೃಹನ್ನಲೆ, ಗಾಂಧಾರಿ, ಸುಘೋಷೆಯೆಂಬ ವೀಣೆಗಳು, ಬಾರಹೆ, ಸೂಳಹೆಯೆಂಬ ಕೊಳಲುಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿವೆ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ, ಉತ್ಸಾಹ, ಸಂತೋಷ, ವಿಜಯ, ಅಪಜಯ, ಯಶಸ್ಸು, ದುರ್ಯಶ, ಸಮರ, ಸಮರಸನ್ನಾಹ, ಬೇಟೆ, ಡಂಗುರ, ಯಾಗ, ಮಂಗಳ, ವೇಳಾಸೂಚನೆ, ಅಪಹಾರ, ಸನ್ನಾಹ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಅಟಕೆ, ಮೃತಿ, ರಣ, ದಾನ, ದಿಗ್ವಿಜಯ, ಅಪವಾದ, ವಸಂತಾಗಮನ, ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ನೂರಾರು ಸಂಗೀತೇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವ ರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಅಭಿನಂದನೆ

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಕವಿಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸುಂದರಸಂಗೀತಸ್ಪಂದಿತ ಸಹೃದಯ. ಅವನ ಹೃನ್ಮಾನಸರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಯ ರಸಗಂಗೆಯೂ ಸುನಾದ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿದ ಸರಸಸರಸ್ವತಿಯೂ ಬತ್ತದ ಬುಗ್ಗೆಯಾಗಿ ಬೆರೆತುಹೋಗಿವೆ. ಅವನು ಕಡೆದು ಮೂಡಿಸಿದ ರಸಬ್ರಹ್ಮದ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಕಂಠಶ್ರೀ ಇದೆ, ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯ ಬೀಣೆಯಿಂಚರವಿದೆ, ನೃತ್ಯಭಾರತಿಯ ಕಿಂಕಿಣಿಯ ಝಣತ್ಕಾರವಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕವಿಯ ಕುಲ ಕೋಟಿಯಾಗಲಿ.

೧೮. ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸಸಂವಿದದ ಅರ್ಥಬ್ರಹ್ಮ

ಸರಸ್ವತೀಪೀಯೂಷವಾಹಿನೀಯಮಳದಲ್ಲಿ ಆಪಾತಮಧುರವಾದ ಸಂಗೀತರಸ ಸರಿತ್ ಹಾಗೂ ಆಲೋಚನಾಮಧುರವಾದ ಕಾವ್ಯರಸಸರಿತ್ ಇವೆರಡರ ಪುಣ್ಯಸಂಗಮ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಗಮಕಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡು ತೋರಿ ಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದಿಕಾವ್ಯವಾದ ರಾಮಾಯಣವೇ ಗಮಕ ಕಲೆಯ ಆಕರವೂ ಅಲ್ಲವೆ? ಮೇಧಾವಿಗಳೂ ಗಂಧರ್ವತತ್ತ್ವಜ್ಞರೂ ಆಗಿದ್ದ ಕುಶೀಲವರು ಕಾವ್ಯವಾದ ರಾಮಾಯಣ ವನ್ನು ಪಾಠ್ಯಗೇಯಗಳೆರಡೂ ಮಧುರವಾಗುವಂತೆ, ಮೂರು ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರೀ ಲಯಸಮನ್ವಿತವಾಗಿ, ಏಳುಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಾನ, ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರಾಗಿ, ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳ ಬುಗ್ಗೆಯನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುತ್ತ ಹಾಡಿದರಂತೆ. ಗಂಧರ್ವ ಯಮಳರಂತೆ ರೂಪಸ್ಥರಾದ ಅವರನ್ನು ಸ್ವರಸಂಪನ್ನರೆಂದು ಕವಿಯು ಪುನಃ ಪುನಃ ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ.[೧] ಕಾರು, ಜಾಯಾಜೀವ, ಶೈಲಾಲಿ, ಚಾರಣ, ಕುಶೀಲವರುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಗಾಯನದ ವೃತ್ತಿಯವರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನಸಂಗೀತ ವಾಙ್ಮಯದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರು ತ್ತದೆ. ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಯು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಏಕೆ ? ಇವೆರಡು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯದ ಈ ನಂಟು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾ ಯಿತು? ಅರ್ಥ, ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಕ್ರಿಯೆ, ತಂತ್ರ ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅವು ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಸ್ವಾರ್ಥನಿಷ್ಠವೂ ಸ್ವಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವೂ ಆಗಿವೆ. ಆದರೂ ಎಲ್ಲ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವಿನಾ ಭಾವವೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮೈತ್ರಿಯಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶವಿದೆ : ಈ ಎರಡು ರಸವಾಹಿನಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಸೆಲೆಯನ್ನೂ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ; ಅವೆರಡೂ ಶಬ್ದವಾಹಿನಿಗಳೇ. ಈ ರಸಮಿಥುನವು ಬೆರೆತು ಒಂದಾಗುವುದು ವಾಹಿನೀವಲ್ಲಭವೂ ವಿಶ್ರಾಂತಿಸ್ವರೂಪವೂ ಆದ ಆನಂದ ಪೀಯೂಷಸಾಗರದಲ್ಲಿ. ಶಬ್ದಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಈ ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ ಗಳು ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ವಾಗರ್ಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯರಸಕ್ಕೆ ವಾಗತೀತಾ ರ್ಥವೂ ವಾಗರ್ಥಾತೀತವೂ ಆದ ಗಾನರಸದಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ, ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂಬುದರ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ.

---

೧. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ. I. ೪.೫-೧೧.

ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಯೋಗ

ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ, ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನ ತುಂಬಾ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಲ್ಲರು. 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗಪರಿಣತಮತಿ'ಗಳಾಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗರು 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಗೇಯಪ್ರಯೋಗಪರಿಣತಮತಿ'ಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಓದು, ವಾಚಿಸು ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಗೆ ರಾಗಸಹಿತವಾಗಿ ಪಠಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಒಂದುಸಾವಿರವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಾದರೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗಮಕಕಲೆಯು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಇಷ್ಟು ಹಳೆಯದು. ಪಂಪನು (ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು. ೯೩೦). ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯ್ದದಲ್ಲಿ (೩.೮೦) 'ಕವಿ ಗಮಕಿವಾದಿವಾಗ್ಮಿಪ್ರವರರ ಪಂಡಿತರ . . . ಓಲಗದೊಳಿರ್ದನು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ರನ್ನನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೯೦) ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಏಕೀಭವಿಸಿದವೋ ಎಂದು ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ

ಭರತಮನೋದುವ, ಸಪ್ತಸ್ವರಮಂ ಕುಣಿಯಿಸುವ[೨]

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹರಿಹರನು ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು. ೧೨೦೦) ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ : 'ಮಲ್ಲಜಟ್ಟಿಗಳ ಕವಿಗಳ ಗಮಕಿಗಳ ವಾದಿಗಳ . . . ' ಜನ್ನನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೨೫) '. . . . ಚಂಪೂ ಕೃತಿಯೊಳ್ ಓದಿ ಪೊಗಳ್ಟ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೩] ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಗವಾಗಿ ಓದಿ ಹೇಳುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅಗ್ಗಳನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೦೦) 'ಸರಸಕವಿಕಾವ್ಯಮಧು ಮತ್ತೆ ರಾಗದೊಳ್ ಪೊರೆದು ಪೊಂಗೆ'[೪] ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಗುಣವರ್ಮ(II)ನೂ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೨೫) 'ಪುಣ್ಯಕಥೆಯನೊರ್ವಳ್ ಸುರಾಗದಿಂ ವಾಚಿಸಿದಳ್'[೫] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಂಗರಸನು ಅಭಿನವಾಭಿಧಾನ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೩೯೮) ಗಮಕಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು 'ಲಿಪಿಯನೋದುವಂ ಗಮಕಿವಾಚಕನಕ್ಕು' ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು (ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು. ೧೪೩೦) ಭಾರತದ ದ್ರೋಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ (೪.೫೨) 'ಉಬ್ಬಾಳು ಮಿಗೆ ಕೈಸಿಗಹ ಕೈವಾರಿಸುವ ಗಮಕಿಗಳು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಿಂಗಿರಾಜನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೪೦-೧೫೫೦) ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಗಳಿದ್ದುದನ್ನು 'ಕವಿಗಳ ಸಮೂಹದ ಗಮಕಿಗಳ ನಿವಹ'[೬] ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೪೮) ಭಾರತದ ಪುಣ್ಯಕಥೆಯು ಗಾನರಸದಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು 'ಆ ಸಮಯದೊಳ್ ಓರ್ವ ನಾರಿ ಭಾಗವತವಿಲಾಸದ ಪುಣ್ಯಕಥೆಗಳ ಭಾಸುರಗಾನರಸದಳೋದಿ ಬಹು

---

೨. ರನ್ನ, ಅಜಿತತೀರ್ಥಕರ ಪುರಾಣತಿಲಕಂ, III, ೮

೩. ಜನ್ನ, ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣಂ, X,೮ ಗದ್ಯ

೪. ಅಗ್ಗಳ, ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣಂ, XI, ೧೪೫

೫. ಗುಣವರ್ಮ (II), ಪುಷ್ಪದಂತ ಪುರಾಣಂ, IX, ೮೬

೬. ಸಿಂಗಿರಾಜ, ಸಿಂಗಿರಾಜಪುರಾಣಂ, XXXIII.೬

ಸಂತೋಷವನಿತ್ತಳರಸಗೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೭] ಅಲ್ಲದೆ ಗಮಕಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

> ಮತ್ತೋರ್ವಳು ಭಾರತದ ಕಥೆಯ ಬಲುಚಿತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಲವಿಂದ ಬತ್ತಿಸರಾಗಗಳೋದಿ ಭೂಪಾಲನ ಚಿತ್ತಕೆ ಬಂದಳೇವೇಳ್ಪೆ[೮]

ಎಂದೂ ತನ್ನ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜವಿಜಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಯಾದ ಭಾರತಿನಂಜನ ಮುಖದಿಂದ 'ಓದಿ'ಸಿದನೆಂದೂ

> . . . ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನು ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜವಿಜಯವಂ ರಚಿಸಿ ಆಚಂದ್ರಾರ್ಕವಾಗಿ ಭೂಮಿಯೊಳಿರಲೆಂದು ಭಾರತಿನಂಜನ ಮುಖದಿಂದ ವಾಚಿಸಿದನು.[೯]

ಈ ಭಾರತಿನಂಜನು ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಹುಗೌರವಿತನಾದ ಬಾಲ ಕವಿಯೂ ಶೃಂಗಾರಕವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದನೆಂದು

> ಶೃಂಗಾರಕವಿ .ಬಾಲಕವಿ ಸಂಗೀತದುತ್ತಂಗನೆನಿಪ ಭಾರತಿಯು ಹಿಂಗದೆ ಭೂಪಾಲನೆಡ ಬಲದಲ್ಲಿ ಬಹ ಮಂಗಳೋತ್ಸವರ ನೋಡಬಲೆ[೧೦]

ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ವಜನಪ್ರಿಯನಾದ ಸರ್ವಜ್ಞಕವಿಯಂತೂ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೦೦) ಅರ್ಥ- ಹಾಡುಗಳ ಸಮರಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

> ಹಾಡಬಲ್ಲವನೋದು, ಕೂಡಿತಪ್ಪದ ನೆಂಟು, ಬೇಡಿದನು ಈವ ದೊರೆ ಸೇವೆ ಇವು ಮುನ್ನ ಮಾಡಿದರ ಫಲವು ಸರ್ವಜ್ಞ

ಇಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲವನು ಎಂಬಲ್ಲಿ ತಿಳಿದವನು, ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನು ಎಂಬ ಶ್ಲೇಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅರ್ಥತಿಳಿಯದೆ ಹಾಡುವ ಗಮಕಿಗಳಿಗೂ ಗಾಯಕರಿಗೂ ಕತ್ತೆಯ ಒದೆಯಂತಹುದೇ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವೂ ಸ್ಮರಣೀಯವೂ ಆದ ಮಾತನ್ನಾಡಿದ್ದಾನೆ :

> ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಹಾಡು ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಸಿರವಿದ್ದು, ಅರ್ಥಿಯಂ ಕತ್ತೆಯರಚಿದಡೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವುಂಟೆ ಸರ್ವಜ್ಞ
>
> ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದ ಪದದ ತಾಸು ಹಾಡಿದರೇನು—ಸಾಸುವೆಯ ಎಣ್ಣೆ ಹದಮಾಡಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೂಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಸರ್ವಜ್ಞ[೧೧]

ಕನ್ನಡಗಮಕದಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಇತ್ತು ?

ಕನ್ನಡದ ಗಮಕಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಇತ್ತು ? ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಕವಿಮುಖದಿಂದಲೇ ಕೇಳಿ :

---

೭. ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ, ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜವಿಜಯಂ, VIII,೨೦

೮. ಅದೇ, ಗ್ರಂಥ, VIII, ೨೧

೯. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯ

೧೦. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ XIII, ೮೭

೧೧. ಸರ್ವಜ್ಞ ಕವಿ, ವಚನಗಳು, ೬೬೫, ೧೨೦೮, ೧೨೦೯, ಪು. ೮೮, ೧೫೫ (ಚನ್ನಪ್ಪ ಉತ್ತಂಗಿಯವರ ಸಂಪಾದನೆ)

ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣ ಮತ್ತು ಬೆದಂಡೆ ಎಂದ ಈಗಡಿನ . . .[೧೨]
'ಕನ್ನಡ ಗಬ್ಬಂಗಳೊಳ್' 'ಅಗಣಿತಗುಣಗದ್ಯಪದ್ಯಸಂಮಿಶ್ರಿತಗದ್ಯಕಥಾ ಪ್ರತೀತಿ'

ಇತ್ತು.[೧೩] ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೫೦) ಹೇಳುವ ಬೆದಂಡೆ, ಚತ್ತಾಣಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀವಿಜಯನು ವರ್ಣಿಸುವ ಬೆದಂಡೆ[೧೪]ಗೂ ನಾಗವರ್ಮನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೫೦) ಹೇಳುವ ಮೆಲ್ವಾಡಿಗೂ[೧೫] ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಚತ್ತಾಣಕ್ಕೂ[೧೬] ನಾಗವರ್ಮನ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಕ್ಕೂ[೧೭] ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಹೇಳುವ ಪಾಡು ಎಂಬುದು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಪದಿನಯ್ದುಮಿರ್ಪತಯ್ದುಂ
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೈಯೊಳ್
ಪುದಿದೊದವಿ ನೆಗೞ್ದೊಡಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡುಕ್ಕುಂ[೧೮]

ಈ 'ಪಾಡು'ಗಳಿಂದಾದ ಪಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನೂ ಅದರಿಂದಾಗುವ ಮೆಲ್ವಾಡು, ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆ—ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೧೯] ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವನ್ನು ಬಹುಶಃ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯವೊಂದನ್ನು ನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಲವು ತೆರದ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ, ಲಲಿತವಚೋರಚನನಿಚಯಗಳಿಂದ 'ಸರಸಾಖಿಲವರ್ಣನೆ'ಗಳಿಂದ ಆದ ಹಾಡು ಈ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ. ಹೀಗೆ ಬೆದಂಡೆ, ಮೆಲ್ವಾಡು ಮತ್ತು ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆದಂಡೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣವಾಗಿ ವೈದಂಡಿಕಾ ಎಂಬ ನಾಮವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.[೨೦] ಚತ್ತಾಣಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಾಯತನ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರವು ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಸಂಸ್ಕೃತವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೆಲ್ವಾಡು ಹೀಗಿತ್ತಂತೆ :

ಸಂಧಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆಱ
ತೊಂದಱಿಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯು ಪದಮವುತ

---

೧೨. ಶ್ರೀವಿಜಯ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, I. ೩೨
೧೩. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, I, [illegible]
೧೪. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, I, ೩೪
೧೫. ನಾಗವರ್ಮ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಂ, ಕವಿಸಮಯಾಧಿಕರಣಂ, ಸೂತ್ರಂ ೨೪೧
೧೬. ಶ್ರೀವಿಜಯ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, I, ೩೫
೧೭. ನಾಗವರ್ಮ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸಾವ ಸೂತ್ರಂ ೨೪೪
೧೮. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಸೂತ್ರಂ ೨೪೨
೧೯. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ಸೂತ್ರಂ, ೨೪೩
೨೦. ಕೇಶಿರಾಜ, ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣಂ, ಪ್ರಯೋಗಸಾರಂ, ೧೦೮, ಪು. ೪೦೫

ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡು ವರಂ
ಸಂದುದು ಮೆಲ್ಪಾಡೆನಿಕ್ಕುಮದು ಕನ್ನಡದೊಳ್[೨೧]

ಹೀಗೆ, ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು ರಾಗಸಹಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ವಾಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆದಂಡೆಯು ಕೇಶಿರಾಜನ ಸಮೀಕರಣದಂತೆ ವೈದಂಡಿಕವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವೇನೂ ಆಗಿದ್ದಿರಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೆಲ್ಪಾಡು, ಬೆದಂಡೆಗಳೆರಡೂ ಪಾಡುಗಬ್ಬ ದಿಂದ ಆದವುಗಳಷ್ಟೆ.[೨೨] ಪಾಡುಗಬ್ಬವು ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದವಾಗಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲ ದಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಗೇಯಪದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಭರತನೇ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೦ ?) ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನಾಗಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು

ಆಸನೇಷೂಪವಿಷ್ಟೈರ್ಯತ್ತಂತ್ರೀಭಾಂಡೋಪಬೃಂಹಿತಮ್ ।
ಗಾಯನೈರ್ಗೀಯತೇ ಶುಷ್ಕಂ ತದ್ ಗೇಯಪದಮುಚ್ಯತೇ ॥

ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.[೨೩] ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾಚಾರ್ಯನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೦೦) ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ :

ತತೋ ಯಾವಾನಂಶೋ ನಾಟ್ಯೋಪಯೋಗೀ ತಂ ದರ್ಶಯಿತುಮಾಹ ಆಸನೇಷೂಪವಿಷ್ಟೈರ್ಯದಿತಿ । ಯಚ್ಛಬ್ದೋ ನಿಪಾತೋ ಯಸ್ಮಿನ್ನಿತ್ಯತ್ರಾರ್ಥೇ, ತೇನ ಯತ್ರ ಕಾವ್ಯೇ ಪ್ರಯೋಗೇ ವಾ ಶುಷ್ಕಮಿತ್ಯನುಕರಣೀಯತಯಾ ಶೂನ್ಯಂ ಗಾಯನೈರಿತಿ ನ ತು ಪಾತ್ರೈಃ ಆಸನೋಪವಿಷ್ಟೈರಿತಿ ಸ್ಪಷ್ಟೈಃ, ನ ತು ನೇಪಥ್ಯೇ ಗೀಯತ ಇತ್ಯಾದಿವತ್, ಕವಿಪ್ರಯೋಗಾಯತಮಾವೇಶವಿಶೇಷಂ ಜೃಂಭದ್ಭಿರ್ಗೀಯತೇ ಯತ್ । ತಂತ್ರೀಭಾಂಡಾನ್ವಿತಮಿತಿ ಸರ್ವಾತೋದ್ಯ ಯುತಂ, ನ ತು ಭಾವ್ಯಾಸೀನ ಪಾಠ್ಯವತ್ ತದ್ವಿಹೀನಂ ತದ್ಗೇಯಸ್ಯ ಪದಂ ಸ್ಥಾನಮಿತಿ ಕೃತ್ವಾ ಗೇಯಪದಂ, ತೇನ ಧ್ರುವಾಗಾನಪಂಚಕಮಂತರಾಲಾಪಸ್ವರರಹಿತಂ ಯತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ ಯೋಗ್ಯಂ ಭವತಿ, ಸ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೋ ಗೇಯಪದಮಿತ್ಯುಕ್ತಂ ಭವತಿ, ಯತ್ರ ಹಿ ಪ್ರಯೋಗೇ ತತ್ತತ್ರಾಭಿನಿವಿಷ್ಟಂ ಸಾಮಾಜಿಕರಂಜಕಂ ಭವತೀತಿ ಯಾವಾನಂಶೋಽಸೌ ಲಾಸ್ಯಾಂಗಾದಿಹೋಪಜೀವಿತಃ ।
ಯತ್ತು ಗಾಯನೈಃ ಪಾತ್ರೈಃ ಶುಷ್ಕಮಿತ್ಯರ್ಥಾತ್ ಛೇಕಾಶ್ರಿತಂ ಗೇಯಂ ನಿರ್ಗೀತಮಪಿ ವಾ, ಏತತ್ ತ್ರ್ಯಶ್ರಂ ಚತುರಶ್ರಂ ವೇತ್ಯೇವಂಭೂತಂ ಗೀಯಮಾನಂ ಗೇಯಾನಿ ಪದಾನಿ ಯತ್ರ, ಗೇಯಪದಮಿತಿ ವ್ಯಾಚಕ್ಷತೇ, ತತ್ ಪೂರ್ವಮೇವಾಪಾಸ್ತಮ್[೨೪]

ತಂತೀವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಸುತ್ತುವರಿಯಲ್ಪಟ್ಟು

೨೧. ನಾಗವರ್ಮ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಸೂತ್ರಂ ೨೪೧

೨೨. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ೨೪೩

೨೩. ಭರತಮುನಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, XIX,೧೨೧, ಸಂ. III, ಪು. ೬೮ ಇದಕ್ಕೆ
ಯಾ ನೃತ್ಯಾಸನಾ ನಾರೀ ಗೇಯಂ ಪ್ರಿಯಗುಣಾನ್ವಿತಮ್ ।
ಸಾಂಗೋಪಾಂಗವಿಧಾನೇನ ತದ್ ಗೇಯಪದಮುಚ್ಯತೇ ॥
ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಲ್ಲ.

೨೪. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಅಭಿನವಭಾರತೀ, ಭರತಮುನಿ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೬೭-೬೮.

ನಾಯಕಿಯು ಕುಳಿತಿರುವಾಗ ಗಾಯನಿಯರು (ನಾಯಕನನ್ನು ಕುರಿತು ?) ಹಾಡುವುದು ಗೇಯಪದ ; ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವೇ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ ; ಗಾಯಕಿಯರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ; ಶುಷ್ಕವು ಎಂದರೆ ವಾದ್ಯಗಳು ಶೂನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಎಂದರೆ ಮೌನವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, 'ತಂತ್ರೀ ಭಾಂಡಾನ್ವಿತಂ' ಎಂದು' ಪಾಠವನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು ; ಇದು ತಂತ್ರೀಭಾಂಡೋಪಬೃಂಹಿತಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ, ನಾಯಕಿಯು ನಿಂತು, ಗಾಯಕಿಯರು ಹಾಡುತ್ತಿರಲು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಅಂಗ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನೂ ಗೇಯಪದವೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಂತಹ ಗೇಯರೂಪಕಗಳು ಲಾಸ್ಯಾಂಗದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಬಗೆಯಾಗಿದ್ದವು ; ಇವುಗಳನ್ನು ದೇಶೀನೃತ್ತಕಾವ್ಯಭೇದಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು :

> ಅಥ ದೇಶೀನೃತ್ತಕಾವ್ಯಪ್ರಭೇದಾ ಡೊಂಬಿಕಾದಯಃ ।
> ಕಥ್ಯಂತೇ ಡೊಂಬಿಕಾ ಭಾಣಃ ಪ್ರಸ್ಥಾನಂ ಷಿದ್ಗಡೋಽಪಿ ಚ ॥
> ಭಾಣಿಕಾ ಪ್ರೇರಣಂ ಚಾಥ ರಾಮಾಕ್ರೀಡಂ ತಥೈವ ಚ ।
> ರಾಗಕಾವ್ಯಂ ಚ ಭಾಂಡೀ ಸರಾಸಕಂ ಚೇತ್ಯಮೀ ದಶ ।
> ಕೋಹಲೇನೋಕ್ತಮೇವಾತ್ರ ತೇಷಾಂ ಲಕ್ಷಣಮುಚ್ಯತೆ ॥

ಎಂದು ವೇಮಭೂಪಾಲನು ಕೋಹಲನನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಸರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.[೨೫] ಹೀಗೆ ನಾಟಕಾದಿ ದಶರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಾಯನವೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುದೇ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಜನರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಜನ್ನನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ :

> ಮುಕ್ತಕಂ ಕುಲಕಂ ಸಂಘಾತವೆಂಬ ರಚನಾವ್ವೈಚಿತ್ರ್ಯಾಯತ್ತನ ವೈದಂಡಿಕಾ ಪ್ರಬಂಧ ಬಂಧುರ ಪದ್ಯಬಂಧದೊಳಂ, ಉತ್ಕಳಿಕೆ ಚೂರ್ಣಿಕೆ ಲತಿಕ ಖಂಡಂ ವೃತ್ತಗಂಧಿ ಚಿತ್ರಮೆಂಬ ಗದ್ಯಬಂಧ ದೊಳಂ ತದ್ಮುಗಳ ಸಮ್ಮಿಳಿತ ರಸಭಾವಸಂಪತ್ ಚಂಪೂಕೃತಿಯೊಳಂ ಓದಿ ಪೊಗಳ್ವ[೨೬]

ಆದುದರಿಂದ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯಗಾಯನವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದೇ. ಪದ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ನನು ಹೇಳುವ ಮುಕ್ತಕ ಕುಲಕಾದಿಗಳನ್ನು ನಾಗವರ್ಮಾದಿಗಳೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗದ್ಯ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತ ವಾದ ಶಬ್ದ ; ಹಾಡಲಾಗುವ, ಛಂದಃಪ್ರಾಸಾದಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಲ್ಲದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ ರೀತಿಯೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಡದೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಸುವ

---

೨೫. ವೇಮಭೂಪಾಲ, ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ, ಉದ್ಧೃತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ, ಭರತಕೋಶ, ಪು. ೧೮೧.

೨೬. ಜನ್ನ, ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣಂ, X. ೮ ಗದ್ಯ

ಕಥಾ, ಆಖ್ಯಾಯಿಕಾ ಮೊದಲಾದ ಗದ್ಯರೀತಿಗಳನ್ನು ದಂಡಿ[೨೭] ಹೇಮಚಂದ್ರರೇ[೨೮] ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸುಮಾರು ಸಾವಿರದಐನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಹಾಡುವಂತಹವು ಎಂದು ಹಲವನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳರಹಿತವಾಗಿದ್ದು ಛಂದೋಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದವುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಾಯನ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಗಮಕರೀತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ಮತಂಗಮುನಿಯು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೬೫೦-೭೦೦) ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ನಲವತ್ತೆಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತಹವು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ; ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹಾಡಾಗಿದ್ದ ಕಂದದಿಂದಲೇ ಉದ್ದೇಶ-ಲಕ್ಷಣಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಂದ, ವೃತ್ತ, ಗಾಥಾ, ತೋಟಕ, ಜೇಥಕ, ವರ್ಣ, ದ್ವಿಪದೀ, ಶುಕಸಾರಿತ, ಏಲಾ ಮತ್ತು ಕೈವಾಡಗಳು ಅವನ ಮತದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯುಕ್ತಗಳು.[೨೯] ಉದ್ದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ ತ್ರಿಪದೀ ಮತ್ತು ಷಟ್ಪದೀಗಳು ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಪಾತದಿಂದ ಲುಪ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಎಂದು ಮುಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಂದ ಸಂಶಯಾತೀತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಇವೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ನಾನ್ಯದೇವನೂ (ಕ್ರಿ.ಶ. _೧೧೨೦) ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ.[೩೦] ಚಾಲುಕ್ಯಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಸರ್ವಜ್ಞ ಸೋಮೇಶ್ವರನು (ಕ್ರಿ.ಶ. _೧೧೩೦) ಮತಂಗೋಕ್ತವಾದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಭಾಷಾಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಿರ್ಬಂಧಿಸದೆ ವರ್ಣಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹವುಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತ, ತೋಟಕ, ದ್ವಿಪದೀ, ಶುಕಸಾರಿತ, ಕೈವಾಡಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.[೩೧] ಆದರೆ ಮತಂಗನು ಕನ್ನಡದ್ದೆಂದು ಹೇಳದ ಕೆಲವು ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದೀ ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.[೩೨] ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ರಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನು ವಿಧಿಸುವುದು

೨೭. ದಂಡಿ, ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ, I, ೧೧

೨೮. ಹೇಮಚಂದ್ರ, ಛಂದೋನುಶಾಸನ, VIII,೫.

೨೯. ಮತಂಗ, ಬೃಹದ್ದೇಶೀ, ಪು. ೩೬೮-೪೦೪

೩೦. ನಾನ್ಯದೇವ, ಭರತಭಾಷ್ಯ, ಮೈಸೂರು ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ.

೩೧. ಸೋಮೇಶ್ವರ ರಾಜಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ, ಚತುರ್ಥವಿಂಶತಿ, XVI, ಪು. ೨೬-೫೦

೩೨. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ಪು. ೩೦, ೩೨, ೩೮

ಕಂದ, ಷಟ್ಪದೀ ಮತ್ತು ವರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ :

ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಾಯಾ ಗೇಯಾ 'ಗ' ಪ್ರಾಣಾಕ್ಷರಸಮನ್ವಿತಾ ।
ಷಟ್ಪದೀ ತಾಲರಹಿತಾ ಸಾನುಪ್ರಾಸಾ ಕಥಾತ್ಮಿಕಾ ।[೩೩]
ಸ ತಾಲಶೂನ್ಯಃ ಪದ್ಯೈಶ್ಚ ಬಿರುದ್ಯೈಶ್ಚ ಸಮನ್ವಿತಃ ।
ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಯೈವಾಸೌ ಗೀಯತೇ ಕಂದಸಂಜ್ಞಕಃ ॥ [೩೪]
ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಯಾ ಯಸ್ತು ಬಿರುದ್ಯೈಶ್ಚ ಸಮನ್ವಿತಃ ।
ಗೀಯತೇ ವರ್ಣತಾಲೇನ ಸ ತು ವರ್ಣಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥ [೩೫]

ಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಕನ್ನಡವನ್ನಲ್ಲದೆ ಇತರ ದೇಶಭಾಷೆಗಳನ್ನು—ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ—ಬಳಸಿದರೂ ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇವನ ಮಗನಾದ ಕವಿಚಕ್ರವರ್ತಿ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನೂ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೬೦) ಮತಂಗೋಕ್ತವಾದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು—ತ್ರಿಪದೀ ಷಟ್ಪದೀ ಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು—ಕನ್ನಡಭಾಷಾ ರಚಿತವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.[೩೬]

ಗಮಕ

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೩೦) ಗಮಕಾಲಪ್ತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಲಾಪವು ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಮತ್ತು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಗೀತಸ್ಥವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಆಲಾಪನೆಯು ರಾಗಾಲಪ್ತಿ :

ರಾಗಾಲಪ್ತಿಸ್ತು ಸಾ ಯಾ ಸ್ಯಾದನಪೇಕ್ಷ್ಯೈವ ರೂಪಕಂ ।[೩೭]

ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕವೆಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧ ; ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಎಂದರೆ ಗೀತಸ್ಥವಾದ ರಾಗವಲ್ಲ, ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ರಾಗದಶಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಮಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಆಶುರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಆಲಾಪ. ಇದನ್ನೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಎನ್ನುವುದು. ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಆಲಾಪ ; ಎಂದರೆ ಮಾತು, ತಾಳಗಳ ನಿರ್ಬಂಧ ದಲ್ಲಿರುವ ಧಾತು :

ರೂಪಕಸ್ಥೇನ ರಾಗೇಣ ತಾಲೇನ ಚ ವಿಧಿಯತೇ ।
ಯಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಃ ।[೩೮]

---

೩೩. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ , ೨೮೯, ಪು. ೩೧
೩೪. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨೯೨, ಪು. ೩೨
೩೫. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨೯೩, ಪು. ೩೨
೩೬. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣಿ, ಮೈಸೂರು ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ.
೩೭. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, IV, ೧೯೦, ಪು. ೧೯೨
೩೮. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ IV, ೧೯೭, ಪು. ೧೯೫

ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ರಾಗಾಲಾಪ ; ಇದನ್ನೇ ಈಗ ನೆರವಲು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇವೆರಡೂ ಅಲ್ಲದೆ ಮೂರನೆಯ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿ ಎಂಬುದೊಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಏಕತಾಲೀ ಪ್ರಬಂಧ ದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲಾ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದರ ಉದ್ಗ್ರಾಹವನ್ನು ಆಲಾಪ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ಆನಂದದಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದೂ, ಅಕ್ಷರವರ್ಜಿತವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಈ ಬಗೆಯ ಆಲಾಪಕ್ಕೆ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದು ಹೆಸರೆಂದೂ ಅವನು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ :

ಆಲಾಪಪೂರ್ವಕೋದ್ಗ್ರಾಹಾ ವಿಪುಲಾನಂದದಾಯಿನೀ ।
ಆಲಾಪೋ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿರಕ್ಷರೈರ್ವರ್ಜಿತಾ ಮತಾ ।
ಸೈವ ಪ್ರಯೋಗಶಬ್ದೇನ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೇನ ಕೀರ್ತಿತಾ ॥[೩೯]

ಇದನ್ನೇ ಏಲಾಪ್ರಬಂಧದ ಪಲ್ಲವವೆಂಬ ಮೂರು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಅವನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೪೦] ಹೀಗೆ ಸುಳಾದಿಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಳೆಯ ಮಧ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಳವಿರಹಿತವಾದ ಆಲಾಪನೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಕ್ಷರಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಆಲಾಪವು ಗೀತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಡೆಯದೇ ಪದಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದುದು ಸಮು ಚಿತ್ತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ ; ಗಮಕವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ನಾವು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿ ದ್ದೇವೆ. ಸುಳಾದಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಯನ್ನು ಅದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಉಗಾಭೋಗವೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರೆಂಬುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.[೪೧] ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ತಾಳವಿರಮಿತ ವಾದ ಆಲಾಪವನ್ನೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ರಾಸಕಪ್ರಬಂಧದ ನಂದವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ[೪೨] ಇಂದಿನ ಗಮಕದ, ಎಂದರೆ ಗದ್ಯಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ಗಾಯನವು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ತಾಳರಹಿತವಾದ, ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ವಿಧ್ಯಶವಾದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ ಪದಗಳ ನಡುವೆ ಆಲಾಪ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಎಂದು ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಸೋಮೇಶ್ವರನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನಷ್ಟೆ :

ಪದಾಂತರೇ ಸ್ವರನ್ಯಾಸೈರ್ಗೀಯಂತೇ ವೃತ್ತಜಾತಯಃ ।
ನ ತಾಲನಿಯಮಸ್ತಾಸಾಂ ಛಂದಸಸ್ತತ್ರ ಮುಖ್ಯತಾ ॥[೪೩]

---

೩೯. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, IV, ೩೬೦, ೩೬೧, ಪು. ೩೪೨

೪೦. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, IV, ೩೪, ಪು. ೨೧೬

೪೧. Sathyanarayana, R., Suladis and Ugabhogas of Karnataka Music, pp. 71-72.

೪೨. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ IV ೩೫೪, ಪು. ೩೪೧.

೪೩. ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨೦೦, ಪು. ೨೦.

ಇದು ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯಗಾಯನದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಛಂದೋಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದ್ಯರೀತಿಗಳೇ. ಏಳೆಯು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಯು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಏಳೆಯು ಗಣ ಹಾಗೂ ಮಾತ್ರಾವಿಭಾಗದಿಂದ ಎರಡು ಬಗೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣಾಟ, ದ್ರಾವಿಡ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಲಾಟಾಭಾಷಾ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿಂದ ದೇಶ್ಯೈಲಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಏಳೆಯು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮತಂಗನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟೈಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ದ್ರಾವಿಡಾಂಧ್ರಲಾಟದೇಶೀಯವಾದ ಏಳೆಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿ ಮುಗಿಸುವ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕರ್ಣಾಟೈಲಾ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಹನ್ನೆರಡು ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೪೪]

ಕಂದ

ಕಂದವು ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಇತರ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತೀಯ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಯಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕಂದವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕಂದವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವಾಗ 'ಕರ್ಣಾಟಾದಿಪದ್ಯೈಃ ಪಾಟೈರ್ಬಿರುದ್ಯೈಸ್ತಾಲ ವರ್ಜಿತಃ' ಎಂಬ ವಿಧಿಯೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.[೪೫] ಆದಿಶಬ್ದದಿಂದ 'ದೇಶಭಾಷಾ ಪದಾನ್ಯೇವ ಗೃಹ್ಯಂತೇ ನ ಸಂಸ್ಕೃತಪದಾನಿ'[೪೬] ಇದನ್ನು ಆರ್ಯಾಗೀತಿಯಂತೆಯೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಆರ್ಯಾಗೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೂವತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳಷ್ಟೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಧವನ್ನು ಉದ್ಗ್ರಾಹವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಧವನ್ನು ಧ್ರುವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಪಾಟ, ಬಿರುದಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.[೪೭] ಈ ಧ್ರುವವನ್ನೇ

---

೪೪. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, IV, ೧೧೫-೧೨೬, ಪು. ೨೪೬-೨೪೭

೪೫. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, IV, ೨೦೪, ಪು. ೨೭೭

೪೬. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೨೭೮.

೪೭. ಇವು ಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳ ಧಾತು ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು. ಧಾತುವೆಂದರೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ವರ-ಲಯಗಳ ಅಂಶ. ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. (i) ಉದ್ಗ್ರಾಹವು ಹಾಡನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಅಂಶ. (ii) ಆಭೋಗವು ಹಾಡಿನ ಮುಕ್ತಾಯದ ಅಂಶ. (iii) ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಗೀತ ದೇಹವಾಗಿದ್ದು, ಮುಖ್ಯವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಪುನರುಕ್ತವೂ ಆದುದು ಧ್ರುವ. (iv) ಉದ್ಗ್ರಾಹಕ್ಕೂ ಧ್ರುವಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸೇತುವೆಗೆ ಮೇಲಾಪಕವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ನಾಲ್ಕೇ ಅಲ್ಲದೆ

ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಟಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಈ ಹಾಡಿಗೆ ತಾಳವಿಲ್ಲ. ಆಭೋಗವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನ್ಯಾಯದಿಂದ—ಎಂದರೆ ಪದಗಳಿಂದ—ಹಾಡಬೇಕು ; ಆದರೆ ಹಾಡಿನ ಮುಕ್ತಾಯವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಟಗಳಿಂದ ಆಗಬೇಕು. ಇದನ್ನು ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಆರ್ಯಾಗೀತೆಯನ್ನೇ ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಪಾಟಗಳಿಂದ ಮುಗಿಸಿದರೆ ಕಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಂದಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಂದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಕಂದವು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತು ವಿಧ : ಪವನ, ರವಿ, ಧನದ, ಹವ್ಯವಾಹನ, ಸುರನಾಥ, ಸಮುದ್ರ, ವರುಣ, ಶಶಿ, ಶೈಲಕ, ಮಧು, ಮಾಧವ, ಮಕರಧ್ವಜ, ಜಯಂತ, ಮಧುಪ, ಶುಕ, ಸಾರಸ, ಕೇಕೀ, ಹರಿ, ಹರಿಣ, ಹಸ್ತಿ, ಕಾದಂಬ, ಕೂರ್ಮ, ನಯ, ವಿನಯ, ವಿಕ್ರಮ, ಉತ್ಸಾಹ, ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪುರಾತನರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುತ್ತಾನಾದರೂ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತರ ಬದಲು ಮೂವತ್ತೆರಡನ್ನು ಹೇಳುವುದನ್ನು[೪೮] ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಚೀನರು ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ನನಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಪುರಾತನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಎಂದು ಅವನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೇಗೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದು. ಇದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಕಂದದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ, ಪೂರ್ವಾರ್ಧಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೂವತ್ತು ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನಾಗಿ ಭಂಗಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದರೆ, ಎಂದರೆ ಎರಡು ಲಘುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದರೆ ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ ; ಹೀಗೆ ಮೂವತ್ತನೆಯ ಗುರುಭಂಗದಿಂದ ಪವನ, ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯದರ ಭಂಗದಿಂದ ರವಿ . . . ಎರಡನೆಯದರ ಭಂಗದಿಂದ ಕಾಮ.[೪೯]

ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಆಭೋಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ, ಐಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಐದನೆಯ ಸೇತುವೆಯೂ ಉಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಂತರಾ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆರು ಅಂಗಗಳಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ : (i) ಪದ ಎಂದರೆ ಮಾತು. (ii) ಪಾಟ ಎಂದರೆ ಮೃದಂಗ ಕಾಳಹಾದಿ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ ಶಬ್ದಗಳ ಕಂಠಾನುಕರಣ. (iii) ತೆನ್ನವೆಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮನಿರ್ದೇಶಕವೂ ಮಂಗಳಸೂಚಕವೂ ಆದ ತೆ ಮತ್ತು ನ ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಗಳು. (iv) ಬಿರುದ ಎಂದರೆ ಗೀತನಾಯಕನ ಗುಣಾತಿಶಯಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ; (v) ಸ್ವರ ಎಂದರೆ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳ ವಾಹಕಮಾತ್ರಗಳಾಗಿರದೆ ಸ, ರಿ, ಗ, ಮ ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಉಚ್ಚಾರದೊಡನೆಯೇ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ವರಗಳು : ಇಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ, ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಎತ್ತುಗಡೆಸ್ವರ, ಕೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇರುವ ಹಾಗೆ. (vi) ತಾಲವೆಂದರೆ ಲಘು, ದ್ರುತ ಮೊದಲಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಗೀತಕಾಲವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಸಾಧನ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರು, ಐದು, ನಾಲ್ಕು, ಮೂರು ಮತ್ತು ಎರಡು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೇದಿನೀ, ಆನಂದಿನೀ ದೀಪನೀ, ಭಾವನೀ ಮತ್ತು ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯವುಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, IV, ೬-೨೧, ಪು. ೨೦೪-೨೧೨.

೪೮. ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣಿ, ಮೈಸೂರು ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಆಕೆಡಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ.

೪೯. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, IV,೨೦೫-೨೦೯, ಪು. ೨೬೮-೨೬೯

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ತ್ರಿಪದಿಯೂ ತಾಲಹೀನವೇ ; ಇದು ಅಂಶಗಣದ ಪ್ರಬಂಧ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಎರಡು. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು. ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೂರು. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೊಂದು ಗಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರನೆಯ ಮತ್ತು ಹತ್ತನೆಯ ಗಣಗಳು ರತಿಗಣಗಳು ; ಉಳಿದ ಒಂಬತ್ತು ಕಾಮಗಣಗಳು. ಇದನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಹೀಗೆ : ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಪಾದಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ನಂತರ ಮೂರನೆಯದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಉಳಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು.[೫೦]

ತ್ರಿಪದೀ, ಷಟ್ಪದೀ

ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ತ್ರಿಪದಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸೋಜಿಗವಷ್ಟೆ; ಅದನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ : 'ಅಸ್ಯಾಲಕ್ಷಣತಃ ಚತುಷ್ಪಾದಪ್ರಯುಕ್ತತ್ವೇಽಪ್ಯಾದ್ಯಯೋರೇಕಪಾದತ್ವಪ್ರತೀತೇಃ ಶ್ರುತಿ ಕೃತತ್ವಾತ್ ತಾಮನುರುಧ್ಯ ತ್ರಿಪದೀವ್ಯಪದೇಶ ಉಪಪದ್ಯತ ಏವ ।' ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡು ಪಾದಗಳು ಉದ್ಗ್ರಾಹ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಧ್ರುವ ; ಪದಗಳಿಂದ ಆಭೋಗ ; ಗಣಗಳು ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ನಿರ್ಯುಕ್ತ.[೫೧] ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವ, ಆಭೋಗ ಎಂಬ ಮೂರು ಧಾತುಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಿರುವುದರಿಂದ ತ್ರಿಧಾತುಕ ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯ ಪ್ರಬಂಧ.[೫೨]

ಷಟ್ಪದಿಯೂ ಕನ್ನಡ ಗೇಯಪದವೇ. ತಾಲರಹಿತವೇ : '. . . . ಷಟ್ಪದೀ ಮತಾ । ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಾಯಾ ತಾಲವರ್ಜಿತಾ ನಾದಮುಕ್ತಿಕಾ ।' ಇದರಲ್ಲಿ ಛಂದೋಭೇದದಿಂದ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ—ತ್ರಿಪದೀ ಚತುಷ್ಪದೀಗಳಂತೆ. ಆರು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೂರು ಗಣಗಳು. ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು. ಹೀಗೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರು ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಪಾದಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಣಗಣವಿರಬೇಕು ; ಉಳಿದವುಗಳೆಲ್ಲ ಕಾಮಗಣಗಳು.[೫೩] ಸ್ಥಾಯೀವರ್ಣಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದೀರ್ಘಸ್ವರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸ, ರಿ, ಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಉಚ್ಚಾರ

---

೫೦. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, IV,೨೬೮-೨೭೦, ಪು. ೩೧೨, ೩೧೩. ನಾಗವರ್ಮನು ಆರು ಮತ್ತು ಹತ್ತನೆಯ ಗಣಗಳನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಗಣಗಳೆಂದೂ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. (ಛಂದೋಂಬುಧಿ, V, ೧೦). ಈ ಹನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯದು ರುದ್ರಗಣವಾದರೆ ಅದು ವಿಚಿತ್ರವೆಂಬ ತ್ರಿಪದೀ ಪ್ರಭೇದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, V, ೧೨

೫೧. ಇಂತಹದೇ ರಾಗ, ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸು ಮುಂತಾದವು ಬರಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡುದು ನಿರ್ಯುಕ್ತ ಪ್ರಬಂಧ. ಹೀಗೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅನಿರ್ಯುಕ್ತ.

೫೨. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಪು. ೩೧೧, ೩೧೨.

೫೩. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, IV, ೨೭೨-೨೭೪, ಪು. ೩೧೫-೩೧೬

ವಿಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರವಾಹಕವಾಗಿ, ಇದನ್ನು ನ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು ; ತ್ರಿಪದೀ ಚತುಷ್ಪದಿಗಳಂತೆಯೇ ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಧ್ರುವ ; ಪದಗಳಿಂದ ಆಭೋಗ ; ತ್ರಿಧಾತುಕ ಪ್ರಬಂಧ, ನಿರ್ಯುಕ್ತ ; ತಾರಾವಲೀ ಜಾತಿಯದು.[೫೪]

ವರ್ಣ

ಅಂತೆಯೇ ವರ್ಣವೂ :

ಬಿರುದೈರ್ವರ್ಣತಾಲೇನ ವರ್ಣಃ ಕರ್ಣಾಟಭಾಷಯಾ ।
ತಾಲತ್ರೈವಿಧ್ಯತಸ್ತಸ್ಯ ತ್ರೈವಿಧ್ಯಂ ಗದಿತಂ ಬುಧೈಃ ॥[೫೫]

ಆಲಿಕ್ರಮದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ವರ್ಣಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಪ್ರಬಂಧಲಕ್ಷಣವರ್ಣನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತೆಂದು ಕನ್ನಡದ ಕಂದಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮತಂಗನೂ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರುವುದೆಲ್ಲವೂ ಬಿರುದ ಶಬ್ದಗಳೇ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉದ್ಗ್ರಾಹಧ್ರುವ ಆಭೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಭಾವನೀ ಜಾತಿಯ ತ್ರಿಧಾತುಕ ಪ್ರಬಂಧ ; ವರ್ಣತಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಾದುದು. ವರ್ಣತಾಲವು ತ್ರ್ಯತ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಮಿಶ್ರವೆಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯಾದುದರಿಂದ ವರ್ಣಪ್ರಬಂಧವೂ ಮೂರು ಬಗೆ.[೫೬]

ನಾನ್ಯದೇವನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದವುಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಪದ, ಪಾಟ ಮತ್ತು ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ತತ್ಕಾಲಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಮಧುಮಾಧವ, ವರ್ಣ, ರಣರಂಗ, ತ್ರಿಪುಷ್ಕರ, ತ್ರಿಪುರಾಂತಕ, ತ್ರ್ಯಂಬಕ, ತ್ರಿಪಿಷ್ಟಕ, ಭಾವತ್ರಿವಿಕ್ರಮ, ಮಣಿಮಾಲಕ, ತ್ರಿಕೂಟ, ಕೃಶೋದರ, ಚತುರ್ಭುಜ, ವಿಜಯ, ಸಾಗರ, ಚತುರ್ಯುಗ, ಪಿತಾಮಹ, ಚತುರಸ್ರ, ಚತುರ್ದಶ, ಚತುಶ್ಚರಣ, ಪಂಚಾನನ, ಪಂಚಬಾಣ ಮತ್ತು ಜಂಭೇಟಿಕಾ ಎಂಬ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.[೫೭] ಇವುಗಳನ್ನು ಇತರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಶಿಕವಾಗಿ, ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತ್ರ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿವೆ. ನಾನ್ಯದೇವನು ಕನ್ನಡದೇಶದಿಂದ ವಲಸೆ ಹೋಗಿ ಮಿಥಿಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಕಟ್ಟಿ ಆಳಿದವನೆಂದೂ ಮಿಥಿಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭರತಭಾಷ್ಯವೆಂಬ ಸರಸ್ವತೀಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳು (ನಾನ್ಯದೇವನು ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡೂ ತಾಳಯುತಗಳೇ ; ಕಾವ್ಯಗಾಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳಲ್ಲ) ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹೇರಳವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

---

೫೪. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಶಾಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಪು. ೩೧೬

೫೫. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, IV, ೧೮೧, ೧೮೨ ಪು. ೨೬೯

೫೬. ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪು. ೨೬೯.

ಇತರ ಗಮಕಗಳು

ಕರ್ಣಾಟಕದ ಕಂಠಶ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಇವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಗಮಕಪ್ರಕಾರಗಳೂ ನೆಲೆಸಿದ್ದವು. ಜನಪದಮೂಲಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಹೊರಟಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಧರ್ಮಮೂಲಗಳಾಗಿದ್ದವು; ಸಾಂಗತ್ಯ, ಗದ್ಯಗಳು ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಶಿವಶರಣರ ತ್ರಿವಿಧಿ, ಮಂತ್ರ ಗೋಪ್ಯ, ಕಾಲಜ್ಞಾನ, ವಚನಗಳೂ ಹರಿದಾಸರ ಉಗಾಭೋಗ, ದಂಡಕ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಸುಳ್ಳಾದಿ, ತತ್ತ್ವ, ಸ್ವಪ್ನಗದ್ಯ, ಉದಯರಾಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿವಿಧಿ ಮತ್ತು ದಂಡಕಗಳೆರಡನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ತ್ರಿವಿಧಿಯು ತಿವುಡೆ, ತಿವಿಡೆ, ತ್ರಿಪುಟೆ ಎಂದು ಮುಂತಾದ ನಾಮಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದರೂ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಯೇ ಆಗಿತ್ತು—ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆರ್ಯಾಗೀತಿ ಪ್ರಭೇದವಾದ 'ಸ್ಕಂದಕ'ವು ಪ್ರಾಕೃತದ 'ಖಂದಅ' ಆಗಿ 'ಕಂದ' ಆದ ಹಾಗೆ. ಜನ್ನನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಉತ್ಕಳಿಕೆ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಲತಿಕೆ, ಖಂಡ, ವೃತ್ತಗಂಧಿ ಎಂಬ ಗದ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು[೫೮] ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.[೫೯] ದಂಡಕವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ; ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಅದು ದಂಡಕವೆಂಬ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಬಹು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಪದ ಮತ್ತು ಸ್ವರ ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಆಭೋಗಗಳೆಂಬ ಮೂರುಧಾತುಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ.[೬೦] ಅಲ್ಪಧಾತುಕಗಳಾದ ಮುಕ್ತಕಕುಲಕಾದಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ : ಆದರೂ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ಮೆಲ್ವಾಡು, ಪಾಡುಗಬ್ಬ, ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಗಳನ್ನು—ಸಂಸ್ಕೃತೀಕೃತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ನಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ—ಅವರು ಏಕೆ ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ತುಲನೆ

ಗಾನರಸ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರಸಗಳಲ್ಲಿ ನಂಟು ಬೆಳೆದು ಗಮಕವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಈ ಮೈತ್ರಿಯು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ?

ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈಸದೃಶ್ಯ

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿವೆ ; ಎಂದೇ ಈ ಮೈತ್ರಿಯು ಉಂಟಾಯಿತು. ಎರಡರ

---

೫೭. ನಾನ್ಯದೇವ, ಭರತಭಾಷ್ಯ, ಮೈಸೂರು ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ.

೫೮. ಜನ್ನ, ಅನಂತನಾಥಪುರಾಣಂ X, ೮ ಗದ್ಯ

೫೯. ಉದಾ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ IV, ೧೮೪-೧೯೮, ಪು. ೨೭೦-೨೭೩

೬೦. ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, IV, ೨೮೨, ಪು. ೩೨೦, ೩೨೧.

ಮೂಲದ್ರವ್ಯವೂ ಶಬ್ದವೇ ; ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಮೂಲವಾದ ಶಬ್ದಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳವು ; ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಲ್ಲದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸಬಲ್ಲವು ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದವೂ ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದ ನೈಘಂಟುಕಾರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಪ್ರತಿಶಬ್ದವೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಧಾದಿ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಆಯಾ ನುಡಿಯ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ ಮತ್ತು/ಅಥವಾ ಯೌಗಿಕವಾದ, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಾದ ಶಕ್ತಿ ; ಆದುದರಿಂದ ಅದರಿಂದ ಅವಸ್ತು ನಿಷ್ಠಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಧ್ವನಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಾಗಾರ್ಥಾತೀತವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ನಾದವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಕ್ತಿ, ಸ್ನಿಗ್ಧತೆ, ಅನುರಣನ ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಪುಷ್ಟಿ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಸ್ವರವೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಪದ, ನಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎರಡರ ಮೂಲವಾದ ಶಬ್ದದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿ ಒಂದೇ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಪುನಃ ಪುನಃ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹರಿಪಾಲದೇವನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೬೫).

> ಮೂಲಾಧಾರಾತ್ ಸ್ಫುರತಿ ಪುರತೋ ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪಃ ಸ ನಾದಃ
> ತಸ್ಮಾದ್ ವರ್ಣಃ ಸಮಭವದತಃ ಪ್ರಾದುರಾಸನ್ ಪದಾನಿ ।
> ತೇಭ್ಯೋ ವಾಕ್ಯಾನ್ಯಥ ಸಮಭವಂಸ್ತೈಃ ಪ್ರಬಂಧೋಲಪಬ್ಧಿ-
> ಸ್ತಸ್ಮಾನ್ನಾದಪ್ರಭವಮಖಿಲಂ ಮನ್ಮಹೇ ವಾಗ್ವಿಲಾಸಂ ॥[೬೧]

ಎಂದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು

> ನಾದೇನ ವ್ಯಜ್ಯತೇ ವರ್ಣಃ ಪದಂ ವರ್ಣಾತ್ ಪದಾದ್ ವಚಃ ।
> ವಚಸೋ ವ್ಯವಹಾರೋಽಯಂ ನಾದಾಧೀನಮತೋ ಜಗತ್ ।[೬೨]

ಎಂದು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ನಾದಾಧೀನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗೇಯಾರ್ಥ, ಪದಾರ್ಥಗಳೆರಡರ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಾರಣಾಂಶಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಅಭಿಧಾತಾತ್ಪರ್ಯಾದಿ ಶಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲ ; ಹಾಗೆಯೇ ಪದಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಅನ್ಯಸ್ವರಗಳಿಂದ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಪದಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯಾಕರ್ಷಣವು ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಲ್ಲ. ಲಯವು ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಲ್ಲ ; ಕಾವ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇವು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇವು ಸ್ವಭಾವ ಸಿದ್ಧವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

---

೬೧. ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ, V, ೩, ಪು. ೧೫೫. ಮೈಸೂರು ಶ್ರೀ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ.

೬೨. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ೧. ೨. ೨

ಪದದ ಅರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ : ಸ್ವರದ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುವುದು ಇಂದ್ರಿಯಸಂವೇದನೆ, ರಸಸಂವಿದ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ವಿವಿಧ ಪದಗಳ ಏಕ ಘಟಕಾರ್ಥಶ್ರೇಣಿಯ ಮೊತ್ತದಿಂದ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅತೀತವೂ ಅಧಿಕವೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಕೀರ್ಣಾರ್ಥರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಬಹುಘಟಕಾರ್ಥವು ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ, ಸ್ವರಸಂದರ್ಭವು ಏಕಘಟಕವಾಗಿಯೇ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ವಿವಿಧ ಪದಗಳ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥಮಾತ್ರ ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವವು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವರಗಳ ಅನುಕ್ರಮಿತ ಜೋಡಣೆಯಿಂದಲೇ ಗೇಯ ಅರ್ಥವು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ ಸ್ಫುರಣವು ವ್ಯಾಕರಣ ಹಾಗೂ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆಯೇ ಗೇಯಾರ್ಥವಾದರೂ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದಿತವಾದವು; ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವು ಅಥವಾ ಪ್ರಬಂಧಾರ್ಥವು ಪದಗಳ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯಗಳ ಬಿಡಿಯಾದ ಅರ್ಥ, ಅವುಗಳ ಅನುಕ್ರಮ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮೊದಲು, ಯಾವುದು ಕೊನೆ, ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಯುಕ್ತ, ಯಾವುದು ಲಂಘಿತ, ಯಾವುದು ಬಹು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾದಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಂಚಾರ ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವಲಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾತು-ಧಾತುಗಳೆರಡೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅರ್ಥಾವಬೋಧತತ್ತ್ವ, ತಂತ್ರ, ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ವಕ್ರತಾ ತತ್ತ್ವ

ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುವುದು ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕವಷ್ಟೆ; ಪದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ ಅರ್ಥದೊಡನೆಯೇ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರೆದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಊಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.; ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು, ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಡಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಾದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಂಠದ ಸ್ವರಭಾರವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಂಠಧ್ವನಿಯನ್ನು ಏರಿಸಿ, ತಗ್ಗಿಸಿ, ಕಂಪಿಸಿ, ಎಳೆದು ಮುಂತಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಮಾತಿನ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಹೊರಡಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಓಹೊ, ಅಯ್ಯೋ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವಕ್ರತೆಯಿಂದ ಹರ್ಷ, ವಿಸ್ಮಯ, ಕರುಣ, ಶೋಕ, ಅದ್ಭುತ, ಚಿಂತೆ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಭಾವಗಳನ್ನು ನಾವು ತೋರಿಸುವುದು ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿತಂತ್ರವಾದ ವಕ್ರತೆಯು ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದುದೇ. ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಕುತೂಹಲಗೊಳಿಸಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಇಂದ್ರಿಯ ಸನ್ನಿಕರ್ಷಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಕ್ರತಾ ತತ್ತ್ವವೇ. ಚಿತ್ತದ ಚಲನೆಗೆ ವಕ್ರ

ತೆಯೇ ಚಾಟಿ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸ್ವರದ ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಪುಷ್ಟಿ, ಸ್ವಯಂರಂಜಕತ್ವ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಧರ್ಮದೊಡನೆ ವಕ್ರತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಬಲಗೊಳ್ಳುವುದು. ಇದನ್ನು ಗಮಕವೆಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ವರಾಲಂಕರಣಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದರೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ; ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಮಾತನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಮಾತಿಗೆ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದರೆ ಗೇಯಾರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಮಕಗಳ ಹುಟ್ಟು

ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವ, ರಸಗಳನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಧ್ವನಿವಿಕಾರಗಳೇ ಗಮಕಗಳ ಜನ್ಮಸ್ಥಾನ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿರೀತಿಗಳು ಹಲವು. ಇವುಗಳ ರೀತಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆಯಾ ಭಾವ, ರಸಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಸ್ವರೂಪ, ತೀವ್ರತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯಗಳಾದ ಭಾವರಸಗಳು ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಗಾಯನ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಧ್ವನಿವಿಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ, ಪದಾರ್ಥದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಗುಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವರ್ಧಿಸಿ ಬಲಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ, ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಿದರೆ ಇವೇ ಭಾವರಸಗಳು ಛಾಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಭಾವವೂ, ರಸವೂ ತನಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಧ್ವನಿವಿಕಾರ ರೀತಿಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾನವಕುಲಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ, ಸಹಜವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸ್ವರವಕ್ರತೆಯ ಈ ಶಕ್ತಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ; ಎಂದೇ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳ, ವಿವಿಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಜನಗಳು ಶೋಕ, ವೀರ, ಕರುಣ, ಕೋಪ, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿವಿಕಾರಗಳಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಖಚರ್ಯೆ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿವಿಕಾರ –ಇವೆರಡೂ ವಾಗರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಬಲವೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಯ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಷ್ಟು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬೆಳಸಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅನ್ಯತ್ರ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಾವರಸಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಗಾಗಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಧ್ವನಿವಿಕಾರಗಳನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಆಯಾ ಭಾವ ರಸಗಳು ಭಾಸವಾಗುವುದರಿಂದ ಇಂತಿಂಥ ರಾಗಗಳು, ಇಂತಿಂಥ ಭಾವರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ಬೋಧಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆಯಾ ರಾಗವು ತನ್ನ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ

ಪರಂಪರಾನುಗತವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ ಗಮಕ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಲಯ

ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಲಯ—ಇವೆರಡೂ ಸಹ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಗೇಯಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವ ವಾಹಕಗಳೇ. ಲಯವೆಂದರೆ ಎರಡು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ/ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ/ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಾಲದ ಅವಧಿ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ. ಛಂದಸ್ಸು ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷರ, ಪದ, ಸ್ವರಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನು ನಿಯತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಥವಾ ನಿಯತವಾದ ವಿವಿಧ ಕಾಲಾಂತರಗಳು ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುವಂತೆ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡುವುದು, ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ. ಅರ್ಥಸ್ಫುರಣಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಹೀ ಸಂಕೇತಗಳು ಅತಿ ಸಮೀಪವೂ ಅತಿ ದೂರವೂ ಅಲ್ಲದ ಅಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಆಯಾ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಮಾನವಾದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಇವುಗಳ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಕನು ಕಾಣಲೆಳಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅರ್ಥದ್ಯೋತನವಾಗುವುದು. ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ.

ವಾಗರ್ಥವು ಅನೇಕ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕವಾಗಿಯೂ ಅನುಕ್ರಮಿತವಾಗಿಯೂ ನಂತರ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಅದರ ದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ಅಕ್ಷರಗಳು ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವುದು ಆವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಲಯವು ವೇಗವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಇದೇ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದ ನಿಯಮಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಗೇಯಾರ್ಥವು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಈ ಅರ್ಥಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅರ್ಥವು ಏಕಘಟಕವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯಾಕರ್ಷಣೆಯು ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯವಾದ ರಕ್ತಿಧರ್ಮವು ಸ್ವಭಾವವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ವೇಗವಾಗಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ, ವಿಳಂಬವಾಗಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗೀತಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅವಧಿಯು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಲಘು, ಗುರು ಮತ್ತು ಪ್ಲುತಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಮಾನಗಳು ಉಂಟಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಇದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಪಬೃಂಹಿಸಿದ ಮಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಇವೆರಡರ

ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಾಧಾರಣತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಪದಾರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಯಥಾಕ್ಷರನಿಬದ್ಧವಾದ ಧಾತುವಿನ ಅನ್ವಯಕ್ಕಾಗಿ ಛಾಪುತಾಳವನ್ನು ಸಂಗೀತವು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಈ ದ್ರುತಗತಿಯ ಛಂದೋಲಯಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೆಲ್ವಾಡು, ಪಾಡುಗಬ್ಬ, ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ ಗೇಯಾರ್ಥ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರವಿಸ್ತೃತಿಯೇ ತಂತ್ರವೂ ವಿಧಾನವೂ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಶಯ್ಯೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದೇ ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳದಿಂದ ನಿಯಮಿತವಾಗದ ಅನಿಬದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಿರಾಮಗಳಲ್ಲಿ, ಪದಗಳ ನಡುವೆ, ಪದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ—ಸ್ವರವಿಸ್ತೃತಿಯು ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ

> ಪದಾಂತರೇ ಸ್ವರನ್ಯಾಸೈರ್ಗೀಯಂತೇ ವೃತ್ತಜಾತಯಃ ।
> ನ ತಾಲನಿಯಮಸ್ತಾಸಾಂ ಛಂದಸಸ್ತತ್ರ ಮುಖ್ಯತಾ ॥[೬೩]

ಎಂಬ ಸೋಮೇಶ್ವರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಛಂದೋಲಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಛಂದೋದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮತ್ತು ಅಂಶಗಳ ಗಣಗಳಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವಂತೆ ಗೇಯಾರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ—ಎಂದರೆ ಕೃತಿ, ವರ್ಣ, ತಿಲ್ಲಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಂಗಡನೆಯು ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಸ್ವರಗಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಜತಿ ಮತ್ತು ಗತಿ[೬೪] ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಂದ, ತ್ರಿಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ ಮುಂತಾದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವು ತನ್ನ ಮೊತ್ತದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ್ರವ್ಯದ ಸ್ಥೂಲಮಾನವಾಗಬಲ್ಲುದಷ್ಟೆ. ಅರ್ಥನೈಕಟ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನದಕ್ಕೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯು ಏರ್ಪಟ್ಟರೂ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೈಲಧಾರೆಯಂತಹ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆ, ನೈರಂತರ್ಯಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಇವುಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗೇಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆ ತುಂಬಾ ಉಂಟು ;

---

೬೩. ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಉಕ್ತಸ್ಥಾನ, ೨೦೦, ಪು. ೨೦

೬೪. ಜತಿಯೆಂದರೆ ಸಂಖ್ಯಾಮಾತ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು, ಏಳು, ಒಂಬತ್ತು ಮುಂತಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಲಯದ ಅಥವ ತಾಳದ ವಿವೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ. ಗತಿ ಅಥವ ನಡೆ ಎಂದರೆ ತಾಳಾವರ್ತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮವಿಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಇದೇ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಅಥವಾ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಸಮಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರ, ಅಕ್ಷರ, ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಮುಂತಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು.

ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವರಗಳ ಗಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವುದು ನಿರಂತರವೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವೂ ಆದ ಕಾಲವಾಹಿನಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ಗೀತಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಹಾಗೂ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳ ಪೂರ್ವಾಪರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸುವ ಒಂದು ತಂತ್ರವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ತಾಳವೆಂಬ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಂಗೀತವು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಿಶ್ಚಿತವೂ ನಿಯತವೂ ಆದ ಅಂಗರಚನೆಯುಳ್ಳ ಇದರ ಎಡೆಬಿಡದ ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತವನ್ನಳೆಯುವುದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಂತ್ರ. ಚಲನಶೀಲವಾದ ನಾದಬಿಂದುವನ್ನು ಕಾಲದೇಶಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಧಿಕರಣಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಲಾಧಿಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವೂ ನಿಗದಿಯೂ ಆದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತದ ಆಕೃತಿಯನ್ನೂ ದೇಹವನ್ನೂ ಅಳೆಯುವುದೂ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದೂ ಅನನ್ಯಸದೃಶವಾದ ಗಾನಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಮಾತುಸಹಿತವಾದ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ರಹಿತವಾದ ಧಾತುಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವರ್ಣಿತವಾದ, ಹಾಗೂ ನಾಗಸ್ವರವಾದನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಿರುವ ಪ್ರಾಂಜಲವೆಂಬ ಆಲಪ್ತಿವಿಧವೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಸಂಕೇತಸಾಮಗ್ರಿ

ಈ ಎರಡೂ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು—ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ—ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಎರಡು ಶಬ್ದಮೂಲವೇ ಆದರೂ ಪದ ಮತ್ತು ಸ್ವರ(ಅಥವಾ ಸ್ವರಸಮುದಾಯ)ಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸ್ವರಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಪದಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂನಿಷ್ಠವಾದ ರಂಜನಾಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪದಾರ್ಥವು ಶ್ರವ್ಯವಾಗಿಯೂ ದೃಶ್ಯವಾಗಿಯೂ ಗೋಚರಿಸಬಲ್ಲದು; ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಸ್ವರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳು ಅದರ ಛಾಯೆ, ಪಲ್ಲಟನಪ್ರಮಾಣ, ಗಮಕ ಘುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವರವು ನಾದಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಉಳ್ಳ ಅಂತರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದವಾದರೋ ಅಭಿಧಾದಿವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸೀಮಿತವೂ ನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಮಾತ್ರ ನಾನಾರ್ಥಕಗಳಾದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ನಾನಾರ್ಥಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಪದಾರ್ಥವು ಮೂಲತಃ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂದೂ ಸ್ವರಾರ್ಥವು ಮೂಲತಃ ಅವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂದೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೆಂದೂ ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಸ್ವರಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಸೀಮಿತವಾದರೂ ಸಂದರ್ಭ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತವೇ ; ಪದಗಳಾದರೆ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಇವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ, ಸಾಯುತ್ತವೆ; ಜೀವಂತಭಾಷೆ

ಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧದ ಸಂಕಲನ ವ್ಯವಕಲನಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪ.

ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಗುಣವು ಹೆಚ್ಚು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾರದರ್ಶಕ. ಪದದಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಪದದ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥವನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವು ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಬೌದ್ಧಿಕಗ್ರಹಣದ ಮೂಲಕ ನಡೆದು ಈ ಅರ್ಥವು ಬೌದ್ಧಿಕವಲ್ಲದ ರಸಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕು. ಇದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಕರುಣಾದಿರಸಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಅದು ಉಂಟುಮಾಡಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಆತ್ಮವೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಶ್ರಯ ಸ್ಥಾನವೂ ಆಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಅದು ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೇಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವು ಇಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಅತ್ಯಲ್ಪವೂ ಹೌದು, ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಣಾಂಶವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ; ಆದರೆ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಅಧಿಕರಣವೂ ಮಿತಿಯೂ ಉಂಟು. ಎಂದರೆ ಪದಾರ್ಥವು ಆಯಾ ದೇಶ ಕಾಲ, ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಗೇಯಾರ್ಥದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಸ್ವರಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿನ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆಯಾ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಮರ್ಯಾದೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಚಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೂ, ಇವು ಇಲ್ಲದೆಯೇ ಆಯಾ ಗೇಯಾರ್ಥವು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಪದಕ್ಕೆ ಯೌಗಿಕಾರ್ಥ ರೂಢ್ಯರ್ಥಗಳು ಇರುವಂತೆ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಮಾನವಕುಲಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಭಾಷೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಪುನಃ ಪುನಃ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತವು ಭಾಷೆಯೆ ?

ಸಂಗೀತವು ವಿಶ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಭಾಷೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ವಾಗರ್ಥಗೇಯಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಕಾರ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಸೇರಿಸಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕಗಳಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಲು ಅಥವಾ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಹಾಡು, ಕಾವ್ಯಗಾಯನಗಳು ಮಾಡುವುದಾದರೂ ಇದನ್ನೇ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲ

ಭೂತವಾದ ಅವಲಂಬನೆಯಾಗಲಿ ಸಂಬಂಧವಾಗಲಿ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಸಹ ಇಲ್ಲ. ಅರ್ಥವಾಹಕ ಎಂಬ ಸ್ಥೂಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ, ವಾಗರ್ಥಕ್ಕೆ ಅದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಕಾರಣದಿಂದ. ಬೇಕಾದರೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಭಾಷೆಯೆಂದು ಉಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥವಾಹಕವಾದುದೆಲ್ಲ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಮಾನವನ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಯೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೂ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಉಂಟು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಾರ್ಥ (sacrament), ದೈಹಿಕಸಂಜ್ಞಾರ್ಥ (mime), ಅನುಭಾವಾರ್ಥ (mystic) ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಅನನ್ಯಾವಲಂಬಿಗಳೇ; ಒಂದೇ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧಾರಣಾಂಶ.

ಗೇಯಾರ್ಥಮೀಮಾಂಸೆ

ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವಾದರೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಮೊದಲಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಅರ್ಥವೂ ಸಂಗೀತಾರ್ಥವೂ ಒಂದೆ ರೀತಿಯವು ಎನ್ನಲು ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಾದಿ ಲಲಿತಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರವೇ ಬೇರೆ; ಸಂಗೀತವು ಬಳಸುವ ಇಂದ್ರಿಯವೇ ಬೇರೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಜಗತ್ತನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತವೆ. ನೃತ್ತವು (ನೃತ್ಯವಲ್ಲ, ನರ್ತನವಲ್ಲ) ದೃಶ್ಯಪ್ರಕಾರವೇ ಆದರೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಾರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದೇ ಶ್ರವ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ ದೃಶ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ನೃತ್ತವನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಸೇರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭೌತಿಕ ದ್ರವ್ಯವು ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದುದು; ಗೀತವಾದಿತ್ರನೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದ್ರವ್ಯವು (ಇದ್ದರೆ) ಅಶಾಶ್ವತವೂ ಚಲನಶೀಲವೂ ಆದುದು. ಚಿತ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿ (ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ಕಾಲದೇಶಾಧಿಕರಣಗಳಿಂದ ಮಿತವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ಲೋಕನಿಷ್ಠವಾದ ಶೃಂಗಾರಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯ ಆತ್ಮವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪವಾದ (ಸೌಂದರ್ಯ) ರಸವನ್ನೂ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇತರ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಾದ ನಾಟ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು (ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಏನನ್ನೋ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ, ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ). ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾದರೆ ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಗೇಯಾರ್ಥವು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಮೂರ್ತವಾದುದು. ಭೌತಿಕ, ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ, ವಿಷಯ ಸಂಗತಿ, ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರತೆ, ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವಗಳಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಒಂದೇ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ರಸ

ವನ್ನು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನಲೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅನುಕ್ರಮಿಕಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಯು (melody) ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ ಏಕಕಾಲಿಕ ವಾದ ಬಹುಸ್ವರಕೋಷ್ಠವು (chord) ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಗೇಯಾರ್ಥವೇ ಬೇರೆಯ ಬಗೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಸಮಾನ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವುಳ್ಳ ಎರಡು ರಾಗಗಳು ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಯಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆ ?

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಗೇಯಾರ್ಥದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯೂ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾದುದೇ. ಸಂಕೇತ ದ್ರವ್ಯದ ಪಾದರ್ಶಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಬೌದ್ಧಿಕಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಅದು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ, ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದೇನೋ ! ಸ್ವರದ್ರವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವ ರಂಜಕತ್ವಶಕ್ತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. 'ಶಿಶುರ್ವೇತ್ತಿ ಪಶು ರ್ವೇತ್ತಿ' ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು

> ಅಜ್ಞಾತವಿಷಯಾಸ್ವಾದೋ ಬಾಲಃ ಪರ್ಯಂಕಿಕಾಗತಃ ।
> ರುದನ್ ಗೀತಾಮೃತಂ ಪೀತ್ವಾ ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷಂ ಪ್ರಪದ್ಯತೇ ॥
> ವನೇಚರಸ್ತೃಣಾಹಾರಶ್ಚಿತ್ರಂ ಮೃಗಶಿಶುಃ ಪಶುಃ ।
> ಲುಬ್ಧೋ ಲುಬ್ಧಕಸಂಗೀತೇ ಯಚ್ಛತಿ ಜೀವಿತಮ್ ॥[೬೫]

ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸ ಬೇಕು. ಮೇಲಿನ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಂಕೇತವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಯು ವಿಷಯಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಅಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನಷ್ಟೆ. ಆದರೂ ಸಂಗೀತಾನುಭವದ ಗುಣಗಾತ್ರಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಾಗಿ ಏಕರೂಪವಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಗೇಯಾರ್ಥವು ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ, ರಸಾತ್ಮಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಆನಂದಾತ್ಮಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಇಂಪಿನಿಂದ ಕಿವಿಯು ಮಾತ್ರ ತಣಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವರದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾನಶುದ್ಧಿ, ಪುಷ್ಟಿ, ಸಾಂದ್ರತೆ, ಸ್ನಿಗ್ಧತೆ, ಅನುರಣನ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಮೊದಲಾದ ಭೌತಿಕಗುಣಗಳು ಕಾರಣ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವೀರಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವರ ದ್ರವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವ, ಅಲಂಕಾರರೂಪದ ವಕ್ರತೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಗಮಕವೆಂಬ ಹೆಸರಿ ನಲ್ಲಿ ಇದು ರಸಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಗಾಯಕವಾದಕನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ರಸಕ್ರಿಯೆ, ರಾಗಗಳ ರಸಪ್ರತೀತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಂಬುಗೆ, ಮಾತುಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ರಸನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಧಾತುಭಾಗವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ

---

೬೫. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, I, ೧, ೮, ೨೯

ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವನ ಯತ್ನ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತೇತರ ಬಾಹ್ಯಕಾರಣಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಬೌದ್ಧಿಕಮಟ್ಟದ ಗೇಯಾರ್ಥಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ಲಯದ್ರವ್ಯಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮಾದರಿ, ಸಂಬಂಧ, ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಬಂಧ—ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ತನ್ನ ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಅನುಭವವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರವಾದುದು; ಬುದ್ಧಿಯು ಬಳಿಸಾರಿ ಬರಿದೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತದೆ; ಮನಸ್ಸು ಮರುಳಾಗಿ ಮರಳುತ್ತದೆ; ಮಾತು ಸೋತು ಮೂಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಗೇಯರಸ. ಕಾರ್ಮುಗಿಲನ್ನು ಸೀಳಿ ಮಿಂಚು ಹೊಳೆದು ಮಾಯವಾಘುವಂತೆ ಇದು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ ; ಇಂದ್ರಚಾಪದಂತೆಯೇ ಅದ್ಭುತ ರಮಣೀಯವಾದರೂ ವರ್ಣನೆಯ ಕೈಗೆ ಎಟುಕದು, ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದು. ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರತ್ವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೋ ಏನೋ, ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಾದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮವೆಂದರು. ಇತರ ಲಲಿತ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಗೌರವವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಕೇತಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಅನ್ಯಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಪದೇಪದೇ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾನುಭವವನ್ನು—ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಹಾಗೆ— ವರ್ಣಿಸಲೆಳಸುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ, ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ—ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ—ರಾಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸಲೆಳಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕಗಳ ಮೂಲಕ ಗೇಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯವೂ ಶಿಲ್ಪವೂ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ವಿಫಲಯತ್ನಗಳ ಪ್ರತೀಕ.

ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾನುಭವವು ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸನ್ನಿಧಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರಿಗಂತೂ ಮೊದಲನೆಯ ಮಜಲನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಉಳಿದವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೂರನೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಉಪಕರಣ, ಸಾಮಗ್ರಿ, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಏರುವವರಂತೂ ಅತ್ಯಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರೇ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಸೋಪಾನಗಳೂ ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪೂರ್ವಪರಿಚಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯೂ ಭಾಷಾತ್ವವೂ—ಇದ್ದರೆ—ಬಹು ಸೀಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವೆ.

ಸಾಧಾರಣಾಂಶ

ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಗೇಯಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣಾಂಶವು ಕರುಣಾದಿರಸ ಪ್ರತೀತಿಯಷ್ಟೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ?

ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುವ ರಸವು ಕ್ಲಿಷ್ಟರೂಪದ್ದು. ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿವೇಚನೆಯು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕುದುರೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು ; ಕುದುರೆಯನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕುದುರೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯರಸದ ಬೇರು ಲೋಕಸಹಜಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, 'ಲೋಕಾನುಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದಾಗ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ ; ಎಂದರೆ ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಸಹಜವೂ ಆದ ಸಾಧಾರಣ, ಸಾಮಾನ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಳದಮಯಂತಿಯರ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ನಳನ ನಳತ್ವವೂ ದಮಯಂತಿಯ ದಮಯಂತೀತ್ವವೂ ಅವರ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಅವರಿಗಾಗಿ ಮರುಗುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ; ನಾವು ಅವರನ್ನು ನೋಡಿಯೂ ತಿಳಿದೂ ಇರಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಅವರ ಸ್ಥಿತಿಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿರುವ ಯಾರಿಗೂ ಆಗುವ ಅನುಭವ, ವೇದನೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಊಹ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಹೃದಯ ಸಂವಾದವನ್ನೂ ರಸಸಂಪದವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿ ಕರುಣರಸವನ್ನು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ರಸಿಕನಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅನುಭವ, ವೇದನೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಸ್ವಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೋ ಲೋಕಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೋ ಇರುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ರಸವು ಲೋಕನಿಷ್ಠವಾದ ಆಯಾ ರಸಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಾಮನು ಸೀತಾವಿರಹದಿಂದ ಶೋಕಿಸುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ, ನಾವೇ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಪತ್ನೀವಿರಹದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಶೋಕಾದಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಎರಡನೆಯದು ವಾಸ್ತವಿಕಸತ್ಯ, ಮೊದಲನೆಯದು ಕಾಲ್ಪನಿಕಸತ್ಯ, ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಸದ ಸ್ವನಿಷ್ಠ ಗುಣವಾಗಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸ್ವಭಾವವಾಗಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೂ ಇರದು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ರಸವು ಲೋಕನಿಷ್ಠವಾದ ರಸದ ಆಭಾಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಕನಿಷ್ಠ ರಸದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ, ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕನಿಷ್ಠತೆಯೂ ವೈಯಕ್ತಿಕಾಂಶವೂ ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವು ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೂ ಹೃದಯಸಂವಾದ, ತನ್ಮಯೀಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ; ಅಲಂಕಾರಾದಿ

ಚಮತ್ಕೃತಿಯ ಉಪಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ; ಲೌಕಿಕವಾದುದನ್ನು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ; ಆಯಾ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿನ ಭೌತಿಕಾಂಶಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ; ಪ್ರತಿಭಾನದ ಮೂಲಕ.

ಆದುದರಿಂದ ಲೋಕನಿಷ್ಠವಾದ ರಸಾನುಭವವು ಉದ್ವೇಗದಲ್ಲಿ, ಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾದರೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥನಿಷ್ಠವಾದ, ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅನುಭವವು ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗ, ದಮಯಂತೀನಳರ ವಿರಹ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಕರುಣರಸವೇನೋ ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉದ್ಬೋಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಯಮಳಗಳ ಶೃಂಗಾರ ಶೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಸಿಕನೂ ಪಾಲುಗೊಂಡು ಕಣ್ಣೀರನ್ನು ಸುರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದುಃಖಿತನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಶೃಂಗಾರದ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ, ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದರ ಬದಲು ಶೋಕಶೃಂಗಾರಗಳ ಹಿಂದೆ—ಅಥವಾ ಕೆಳಗೆ—ಓತಪ್ರೋತವಾಗಿರುವ, ಅವರ್ಣನೀಯವಾಗಿರುವ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಮೂಲವಾದ ವಿಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ, ಅನುಭಾವಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೇನೇ ಏರಲಿ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಒಂದೇ—ಆನಂದರೂಪದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ. ಇದೇ ಕಾವ್ಯರಸ. ಹೀಗೆ ಪದಾರ್ಥದ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ; ಇದರ ಮೂಲಕ —ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಹರಿದುಬರುವ ನದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಕಡಲಿನ ಒಡಲನ್ನು ಸೇರಿ ಒಂದಾಗಿ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ—ನವರಸಗಳ ಪರ್ಯಾಪ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯರಸ, ಆನಂದ.

ಗೇಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ರಸವಾದರೂ ಹೀಗೆಯೇ ; ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಛಾಯಾರೂಪವಾಗಿ, ಆಭಾಸರೂಪವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪದಾರ್ಥದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕನಿಷ್ಠವಾದುದನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತಹದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುವ ಶೋಕವೀರಾದಿ ನವರಸಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಧ್ವನಿವಕ್ರತೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಆದರ್ಶಗೊಂಡು, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ, ತಂತ್ರ, ಮರ್ಯಾದೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವರವಕ್ರತೆ ಅಥವಾ ಗಮಕವೆಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿನ ರಸವು ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತೆಯೇ ಗೇಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಮಕವೂ ರಸನಿರ್ವಾಹಕ್ಕೆ ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶಾಧಿಕರಣ್ಯದ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ : ಎಂದರೆ ಬಾಹ್ಯಜಗತ್ತಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಘಟನೆಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟನೆಯ ಸ್ಮರಣೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಆವಶ್ಯಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಮೂರ್ತ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ, ಅಸ್ಥಿರ, ಅಜ್ಞಾತ, ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ಅನುವಾದಾತೀತ. ಇದೇ ಗೇಯಾರ್ಥರಸದ ಅಗ್ಗಳಿಕೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಭವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅದರ

ಸಂಕೇತ ದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನಾರ್ಥಕತ್ವವೂ ಬಹುಸಂಯೋಜನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಬಹುಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರಿತ್ವವೂ ಅನೇಕ ಸೋಪಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬಲ್ಲ ಅನುಭವವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಎಂದೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಭಾಷೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರವೀರಾದಿರಸಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಸೂಚನೆಯಿಂದ—ಅದೂ ಆಯಾ ಗಮಕಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗವಾಗಲಿ ಇತರ ಧಾತುವಾಗಲಿ ನೀರಿನಂತೆ, ಮಾತುವು ಪಾತ್ರೆಯಂತೆ. ನೀರು ಪಾತ್ರದ ಆಕಾರವನ್ನೇ ವಹಿಸುವಂತೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಗಾಜಿನ ಸೀಸೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದಾಗ ಆಯಾ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೇ ಪಡೆದ ಹಾಗೆ ತೋರುವಂತೆ, ಸ್ವತಃ ವರ್ಣರಹಿತವಾದ ಶುದ್ಧ ಸ್ಫಟಿಕವು ಸಮೀಪವಸ್ತುವಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ವಹಿಸುವಂತೆ ಗಾನರಸವೂ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥರಸವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ, ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ಫಲಿಸುತ್ತದೆ, ಏಕೀಭವವಾಗುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಲಿ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ಆಗಲಿ ಬಿಂಬವೇ ಆಗಲಾರದಂತೆ ಗಾನರಸವೇ ಕಾವ್ಯರಸವಾಗಲಾರದು ; ಬಿಂಬ, ಕನ್ನಡಿಗಳು ಇರುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಿರುವಂತೆ ಮಾತಿನ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿವಕ್ಷೆಯ ಸಾಹಚರ್ಯವಿರುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಗಾನರಸವೂ ವೀರಕರುಣಾದಿ ಆಯಾ ರಸದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗಾನರಸಕಾವ್ಯರಸಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯೀ-ಆಶ್ರಯಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಅವಿನಾಭಾವವಲ್ಲ.

ಮೈತ್ರಿ

ಎಂದರೆ, ಗಾನರಸವು ಪದಾರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯರಸವನ್ನು—ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ—ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವಾರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದ ಗಾನರಸವು ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾತುಗಳ ಪಾತ್ರವು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ, ಕಾವ್ಯಗಾಯನದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾತ್ರವೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ, ಕಾವ್ಯಗಾಯನದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ.

ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದಾಗಿರಬೇಕು ?

ಇದು ಕಾವ್ಯಗಾಯನದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಪದಾರ್ಥವು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡದಿರುವಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ. ಗಾನರಸವು ಕಾವ್ಯರಸವನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮರೆಮಾಡಬಹುದು; ಗಾನವೇ ಅತಿಯಾಗಿ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರವು[೬೬] ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವನ್ನು ನುಂಗಬಹುದು; ಗಾನರಸವು ಕಾವ್ಯರಸಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಇರಬಹುದು.

೬೬. ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೆ ವರ್ಣವೆಂದೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ನಿಲುಗಡೆ, ಏರಿಳಿತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸ್ವರಸಂದೋಹಗಳಿಗೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದೂ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆ.

ಗಾನಾಧಿಕ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳು

ಗಾನಾಧಿಕ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಗಮನವನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೇ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಕಾವ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವುದರ ಬದಲು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಸಮಾನ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದಲೆ ಪ್ರಯುಕ್ತಗಳೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಗಾನರಸವು ಮುಂದಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪರಿಶ್ರಮಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗಾನದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲದ ಬದಲು ಆಪತ್ತೇ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಗಾನಾಧಿಕ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಛಂದಸ್ಸು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಸಂಗೀತದ ಮಾತುಭಾಗಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಶಯ್ಯೆಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಮಾತುಭಾಗಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಛಂದೋಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಅಂಶಗಣಗಳ ನಿರ್ಬಂಧವು ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದ್ದರೆ ಅದು ಆಂಶಿಕ, ಆನುಷಂಗಿಕ, ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಈ ನಿರ್ಬಂಧವು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಛಂದೋನಿಯಮವು (ನವ್ಯವಲ್ಲದ!) ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಬೋಧನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಪದಾರ್ಥದ ನಿರ್ವಾಹಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳಾದ ಶಬ್ದಗಳ ನೈಕಟ್ಯವು ಅಗತ್ಯ. ಶಬ್ದಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅತಿಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅತಿದೂರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತಾನುಕೂಲವಾದ ನೈಕಟ್ಯವು ಇರಬೇಕಾದಂತೆಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಕೇತಸಮುಚ್ಚಯಗಳ ನಡುವೆ ಅವಕಾಶವೂ ಇರಬೇಕು. ಇದು ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಕ್ಷರಸಾಮೀಪ್ಯವು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಗಾನಾಧಿಕ್ಯದಿಂದ ಇದು ಕೆಡುವಂತಾದರೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕೇಡೇ ಒದಗುತ್ತದೆ.

ಗಾನಾಧಿಕ್ಯವು ಕಾವ್ಯಗಾಯನಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವೋ ಅಲ್ಪಗಾನವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಧಾತುಭಾಗವು ಅತಿಮಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಪಠನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಆಕರ್ಷಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಥವಾ ವಾಹಕವು ದೊರೆಯದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗಾನದ ಪ್ರಮಾಣವು ಕಾವ್ಯಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತಾನುಕೂಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಾರದು; ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ವಾಲಿದರೆ ಹೀಗಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕುಲಗೆಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಗಾಯಕರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮಾರಕವೇ ಆಗಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಗಮಕಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ

ಗಮಕಕಲಾವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವು ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು ? ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪರಿಚಯವನ್ನು ಅವನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಮುಖ್ಯ ರಾಗಗಳು. ಅವುಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಸದೃಶರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಅಂಶಗಳು. ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾಳಗಳ ಛಂದಸ್ಸು—ಇಷ್ಟನ್ನಾದರೂ ಅವನು ತಿಳಿದೇ ಇರಬೇಕು. ಇದರೊಡನೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗಮಕ (ಸ್ವರಾಲಂಕರಣ ರೀತಿ) ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯುಕ್ತಿರೀತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯುಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭ—ಇವುಗಳನ್ನೂ, ಇವುಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಶೋಕಕರುಣಾದಿರಸಛಾಯೆಗಳು —ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸವಿಷಯಕವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣವೂ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ಸ್ವರವಿಕೃತಿ. ರಾಗ-ತಾಳ. ರಾಗ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕು.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಲಾಗದವರು ಗಮಕವನ್ನು ಕಲಿಯಲೆಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೊಂದು ತಪ್ಪುಭಾವನೆ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಗಮಕಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿಕೃಷ್ಟಭಾವನೆಯೂ ಗಮಕಕಲಾವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ತಾನು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗಿಂತ ಕೀಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಮೂಡಿಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜಾತಿಗೆಡಿಸಿ ಕೊಲೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಆರೋಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತಿಯೂ ಗಮಕಕಲಾವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಮುಯ್ಯಿ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆರೋಪ-ಪ್ರತ್ಯಾರೋಪಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ ಏನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಗಮಕಕಲಾ ಕೋವಿದನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವವನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವಂತೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಮಾತುಭಾಗಕ್ಕೆ ಗಮನವಿತ್ತು ಗಮಕಕಲೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸಲು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತಾನುಕೂಲಪ್ರಮಾಣದ ಧಾತುಭಾಗವನ್ನು ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶ. ಪ್ರಯೋಜನ ; ಅತಿಧಾತುವಿನಿಂದ ಕಲೆ ಕೆಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವನು ಅರಿಯಬೇಕು. ಗುಡಿಕಾರನು ತಾನು ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಕುಸುರಿಕೆಲಸವನ್ನೆಲ್ಲ ವೀಣೆಯನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡುವ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಕಲಿತಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೀಯಾಳಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆ. ನ್ಯಾಯವೆ? ವೀಣೆಯ ಬಾಹ್ಯಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಾಜೂಕಿನ ಕೆತ್ತನೆಕೆಲಸವನ್ನು ಕುಶಲನಾದ ವೀಣಾಶಿಲ್ಪಿಯೂ ಮಾಡಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗುಡಿಕಾರನೊಡನೆ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಿ ಕುಸುರಿಕೆಲಸವನ್ನೆಲ್ಲ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಹೊರಟರೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಿತವಾಗಬಹುದೇನೋ (ಇದೂ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವೇ ;

ಏಕೆಂದರೆ ಅತ್ಯಲಂಕರಣವೂ ದೋಷವೇ), ಕಿವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗದು ಹವಣರಿತು, ಠವಣರಿತು ಮಾಡಿದ ಮಿತಪ್ರಯುಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳ.

ಗಮಕಕಲಾವಿದನೂ ಈ ಆರೋಪದಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಬೈದು ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಂಡುದರಿಂದ ತನ್ನ ಸಂಗೀತದಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಂತೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅವನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಆರೋಪವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ; ಅಂಧಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈಗ ಗಮಕಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಧಾತು ಭಾಗವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತದ ಕ್ಷಿತಿಜವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಮಿತವಾದ ಧಾತುಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದು; ಮಿತಜ್ಞಾನ ವಂತೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಅವನೇಕೆ ತನ್ನ ಹಮ್ಮುಬಿಮ್ಮುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಬಳಿಸಾರಿ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವಗಳ, ಪ್ರಯುಕ್ತಿರೀತಿಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಬಾರದು ? ಅಲ್ಪಬಲಪ್ರಯುಕ್ತಿಯು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂಬುದರಿಂದ ಅಲ್ಪ ಬಲವನ್ನೇ ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆಯೆ ? ಹೆಚ್ಚು ಬಲವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಂಯಮದಿಂದ ಬಳಸುವುದೇ ಲೋಕಕ್ಕೂ ತನಗೂ ಹಿತವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ ತನ್ನ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಏಕೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ? ತಿಳಿದವರ ಬಳಿಸಾರಿ ಏಕೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ? ಇದರಿಂದ ಅವನ ಅಂತಸ್ತಿ ಗೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳೇನೂ ದವಡೆ, ಹಲ್ಲು, ನಾಲಿಗೆಗಳಿಗೆ ತೊಡರಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಡೆ-ತಡೆಗಳಲ್ಲವಲ್ಲ ! ಅವನ ಆಕಾರ-ಇಕಾರ-ಉಕಾರ(ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಊಹಾತೀತವಾದ, ಸಹನಾತೀತವಾದ ಇತರ '-ಕಾರ'ಗಳೂ ಉಂಟು!)ಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರೆತ ವಾಹಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲವಲ್ಲ ! ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ[೬೭] ಅವು ಧಾತುವಿನಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಹಾಡುಗಳು ಬೇಕು; ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಆನಂದಿಸಿ, ತನ್ನ ಜೀವಿಕೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಆದರೆ ಅವನ ಮಾತು, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಭಾವ, ಕಲ್ಪನೆ, ಲೋಕಾನುಭವ, ಆದರ್ಶ, ರಸ— ಇವೊಂದೂ ಬೇಡ ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆಯು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ ಮಾಡುವ ಅನ್ಯಾಯ ವಲ್ಲವೆ, ಅಪಮಾನವಲ್ಲವೆ ? ಒಂದೇ ಕಣ್ಣನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿ ಬಲಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ, ಸಾಕು ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಣ್ಣು ಕುರುಡಾದರೆ ಆಗಲಿ ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆ ಇದು. ಇದರಿಂದ ಅವನಿಗೂ ನಷ್ಟ ; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಉದ್ದೇಶಪಟ್ಟ ಪ್ರಯೋಜನವು ಲೋಕಕ್ಕೂ ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

---

೬೭. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಾತು (ವಾಕ್) ಮತ್ತು ಧಾತು(ಗೇಯ)ಗಳೆರಡನ್ನೂ ರಚಿಸುವವನು (ಕಾರ) ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ.

ಗಮಕಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನದ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿ; ಪ್ರಯೋಗ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದ ಗಮಕಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಿ. ಆದರೆ ಪದದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ರಾಗಾಲಾಪನೆ. ತಾನ. ನೆರವಲು. ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದ ಕಸರತ್ತು ಮಾತ್ರ ಮಾಡದಿರಲಿ. ಅವನ ಈ ಪ್ರಗಲ್ಭತಾಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಗಾಂಧರ್ವ ಲೋಕವನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾರೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು; ಆದರೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಯೂ ಕಾವ್ಯರಸಾಸ್ವಾದನಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಸಹೃದಯನೂ ಪಿತೃಲೋಕವನ್ನು ಸೇರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಗಮಕಕಲಾವಿದನಿಗಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವುಂಟು; ಸಂಗೀತಕಛೇರಿಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಶ್ಲೋಕವೇ ಮೊದಲಾದ ಅನಿಬದ್ಧ[೬೮] ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ಗಮಕಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸ್ತುತಿಪರವಾದ. ನೀತಿಬೋಧಕವಾದ. ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಯ. ಸಂಗೀತಸೌಂದರ್ಯವರ್ಣನೆಯ ಮತ್ತಿತರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಿಂದಲೂ. ಮಂತ್ರಗೋಪ್ಯ. ಕಾಲಜ್ಞಾನ. ತ್ರಿವಿಧಿ ಮುಂತಾದ ಶಿವಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದಲೂ. ಉದಯರಾಗ. ತತ್ತ್ವ. ಕೋಲುಹಾಡು. ವೇಣುಗೀತೆ. ಭ್ರಮರಗೀತೆ. ಸ್ವಪ್ನಗೀತೆ. ಸುವ್ವಾಲಿ. ಸೋಬಾನೆ. ವೃತ್ತನಾಮ. ಗದ್ಯ. ಚೂರ್ಣಿಕೆ. ದಂಡಕ ಮೊದಲಾದ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದಲೂ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಹಾಡಿದರೆ ಸಂಗೀತ. ಗಮಕಕಲೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳು ಮತ್ತು ತಾನು—ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಒಳಿತಾದೀತು. ನಿಬದ್ಧವಾದುದು ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವನ್ನು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಿಡಬೇಕು. ಅನಿಬದ್ಧವಾದುದೆಷ್ಟನ್ನೋ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಇಂದಿನ ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದರೂ ಇತ್ತ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಿಯಾರೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

ರಾಗಗಳ ಆಯ್ಕೆ

ಇನ್ನು ಗಮಕಕಲಾವಿದನು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವ ವಿಷಯ. ಆಯಾ ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಚೌಕನಡೆಯ ಗಮಕಗಳಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹ್ರಸ್ವ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿರುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರುತಗತಿಯ ಗಮಕಗಳಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದರೆ ಅಂದ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಆಳವಾದ ಕರುಣೆ. ಶೋಕ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಗಮಕಗಳುಳ್ಳ ರಾಗಗಳನ್ನೂ. ಉದ್ವೇಗ. ಉನ್ಮಾದ. ಉತ್ಸಾಹ. ಕೋಪ. ವೀರ. ಅದ್ಭುತ. ಭಯಾನಕ ಮೊದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರುತಗತಿಯ ಗಮಕಗಳುಳ್ಳ ರಾಗಗಳನ್ನೂ. ದ್ರುತಗತಿಯ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಜನವು

---

೬೮. ತಾಳಸಹಿತವಾದ ಆಲಾಪನೆ. ಹಾಡು ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಬದ್ಧ. ತಾಳರಹಿತವಾದುದು ಅನಿಬದ್ಧ.

ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳಿದ ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನಗಳು[೬೯] ನಾಟಕ ನಾಟ್ಯಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗಮಕಕಲೆಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ ಕಾಕುವಿಧಾನವು ಗಮಕಕಲಾವಿದರ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ರಸನಿರ್ವಾಹದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಅನೇಕ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳ ಗತಿಯ (ಧ್ವನಿಯದಲ್ಲ!) ಅನುಕರಣೆಯನ್ನೂ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳ ನಡೆಯನ್ನೇ ಛಂದಸ್ಸನ್ನಾಗಿ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾನ('ಮಧ್ಯಮಕಾಲ')ದಲ್ಲಿಯೂ ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನವ್ಯಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ; ಎರಡು ಕಲೆಗಳೂ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ದಕ್ಷನಾದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ರಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಆವಶ್ಯಕ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಗುಣವೂ ಅಲ್ಲ. ರಾಗವು ಬಿಳಿಯ ಗಾಜಿನ ಸೀಸೆಯಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಣ್ಣದ ನೀರನ್ನು ತುಂಬಿದರೆ ತಾನೂ ಅದೇ ಬಣ್ಣದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗಾಯಕನು ತನಗೆ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ರಸಗಳನ್ನು ರಾಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ನಂಬುಗೆ, ಭಾವನೆಗಳೂ ಗಾಯಕವಾದಕರಲ್ಲಿ ಈ ರಸಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಮಕಸಮುದಾಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅದು ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದಾದ ರಸವನ್ನು ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು ಆಯಾ ರಾಗವು ಬಳಸುವ ವಿಕೃತಿಸ್ವರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಗಮಕರೀತಿಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತೀವ್ರವಾದ ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರಗಳು, ಸ್ವರಗಳ ಲೋಪದಿಂದಾಗುವ ಔಡುವಷಾಡವಾದಿ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಸ್ವರಗಳ ತೀವ್ರ ಹಾಗೂ ಸಾಂದ್ರಗತಿ—ಇಂತಹವು ಉತ್ಸಾಹ, ಉದ್ವೇಗ, ವೀರ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕೋಮಲವಾದ ವಿಕೃತಸ್ವರಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಗತಿಯ ಹಾಗೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಗಮಕಗಳು, ಅವಕ್ರಗತಿ ಮುಂತಾದವು ಕರುಣೆ, ಶೋಕ ಮುಂತಾದ ಆಳವಾದ ರಸಗಳನ್ನು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸಲು ಅನುವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅಪವಾದಗಳುಂಟು—ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ-ರಸ ತತ್ತ್ವದ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಊರ್ಜಿತವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು.

ಆದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ರಸವನ್ನು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಲು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ

---

೬೯. ಭರತಮುನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ XVIII, ೧೦೨-೧೫೦, ಪು. ೩೮೫-೪೦೫. ಇದರ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ನೋಡಿ.

ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಬಂದಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಈ ರಸ ಅಥವಾ ಈ ರಸಕ್ಕೆ ಈ ರಾಗ ಎಂಬ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಗಮಕಕಲೆಯು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ಥಕ ಆದೀತು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಗಾಯಕನು ಆಯಾ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ರಸಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶಕ್ಯನಾಗಬೇಕು, ಶಕ್ತನಾಗಬೇಕು. ಇದಿಲ್ಲದೆ ರಾಗವನ್ನೇ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡರೆ ನಾವಿಕನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೌಕೆಯೊಂದನ್ನೇ ನಂಬಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ದಾಟಲೆಣಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ರಸಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ರಾಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಗಮಕಕಲಾವಿದನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸವಾಲು ಇರುವುದು. ಇದನ್ನು ಅವನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅವನಿಗೆ ಆದಷ್ಟೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಪರಿಚಯವಿರುವುದೂ ಅವನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾಗಿರುವುದೂ ಆವಶ್ಯಕವಷ್ಟೆ.

ಗಮಕಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾಗಬೇಕು; ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು—ವಿಶೇಷತಃ ದೇಶ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು—ಗಮಕಕಲೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣತೆಯು ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ; ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಾಧನ, ಅದು. ಆದರೆ ಅದು ಅತಿಯಾದರೆ ಅಂಧಾನುಕರಣದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಗೆ ಮಾರಕ. ಹಳೆಯದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಅನುಭವವನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ. ಇದಲ್ಲದೆ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹ್ರಸ್ವಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುವಾಗ ಗಮಕಕಲಾವಿದನು ರಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಗಮನವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರಲು ಬೇಕಾಗುವ ಕಾಲಾವಕಾಶಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಥನಕಾವ್ಯ, ವರ್ಣಕಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಲು ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಂದ, ವಿವಿಧ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ, ಅವನು ರಾಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಮಾತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಹಲವು ಇಂಗಿತಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಕವಿಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನೂ ಅವನು ಹೊರಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಕುವನ್ನು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ, ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಒಂದು ರಸದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಅಂತರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ರಾಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವದಲ್ಲಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಂಠದ ಮಾರ್ದವ, ಸಾಂದ್ರತೆ, ಗರ್ಜನೆ, ಪರುಷತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಸ್ವರಗಳ ಮೂಲಕ ಉಪಬೃಂಹಣಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಗಮಕ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ಕೊನೆಯುಂಟೆ ?

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ನಿಜ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಮೈತ್ರಿಯು ಚಿರಕಾಲದ್ದು. ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರೇರಕ, ಪೂರಕ, ಪೋಷಕ, ಸಾಧಕ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಧಾನ, ಸಂಗೀತವು ಉಪಪ್ರಧಾನ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಾಲು, ಸಂಗೀತವು ಜೇನು; ವಾಗರ್ಥ ರೂಪದ ಸಂಪೃಕ್ತತೆಯ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಶಿವ, ಸಂಗೀತವು ಶಕ್ತಿ.

ಗಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಂದ್ರಜಾಲವಿದೆ, ಒಂದು ಇಂದ್ರಚಾಪವಿದೆ ; ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದರ್ಶನಮಾಡಿಸುವ ಮೋಡಿ ಅದರಲ್ಲಿದೆ.

ವಾಗರ್ಥಾಲಂಕೃತಿಯ ಪ್ರಖರಸೂರ್ಯಜ್ಯೋತಿಯ ಹಾಗೂ ವಾಗತೀತಾರ್ಥದ ರಾಗಾಲಂಕೃತಿಯ ಸೌಮ್ಯಚಂದ್ರಜ್ಯೋತಿಯ ಅಮೃತವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರಸಸಂವಿದದ ಗಗನ ಮಂಡಲದಿಂದ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಸುವ ಗಮಕಕಲೆಯ ಅರ್ಥಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ನಮೋ!

೧೯. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆ

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವು ಮಾತುಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ.

'ಸಂಗೀತವು ರಸಗಳ ಭಾಷೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಸಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೋಹನವು ವೀರರಸವನ್ನೂ, ತೋಡಿಯು ಕರುಣೆಯನ್ನೂ, ನೀಲಾಂಬರಿಯು ಶೋಕವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಷಡ್ಜವೇ ಮೊದಲಾದ ಏಳುಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹಾಸ್ಯಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ರಸಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದೇ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೇ ಸಂಗೀತದ ಪರಮ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವ. ರಾಗರಾಗಿಣೀ ಚಿತ್ರಗಳು ಸೂಚಿಸುವುದಾದರೂ ಇದನ್ನೇ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಅರ್ವಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.'

ಇದು ನಿಜವೇ ? ಸಂಗೀತವು ರಸವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲುದೆ, ಅಥವಾ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಒಯ್ಯಬಹುದೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವು ಹೌದು ಅಥವಾ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ, ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಸುಲಭವೂ ಅಲ್ಲ, ಸರಳವೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಂತರಿಕ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಸವೆಂದರೇನು, ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೆ, ಜನಪದ ಅಥವಾ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೆ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ರಸವೆಂದರೇನು ? ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ : ಕ್ರಿಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಜೋರಾಗಿ ಶಬ್ದ ಮಾಡು, ಗುಡುಗು, ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸು, ರುಚಿಸು ; ನಾಮರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣು-, ಸಸ್ಯ- ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಸಾರರೂಪದ ದ್ರವ ; ವಸ್ತುವಿನ ಅಥವಾ ವಿಷಯದ ಸಾರತಮವಾದ ಅಥವಾ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಅಂಶ ; ನೀರು ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಪಾನೀಯ ; ಕಬ್ಬಿನ ರಸ, ಅಥವಾ ಅಮೃತ ;ತುಪ್ಪ ; ಹಾಲು ; ವಿಷ ; ಸಾರು ; ಪಿತ್ತದಿಂದ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಿ ರಕ್ತವನ್ನು ಸೇರುವ ಅನ್ನಸಾರ ; ಪಾದರಸ ; ವೀರ್ಯ ; ಕರಗಿದ ಲೋಹ ; ಚಿನ್ನ ; ನಾಲಿಗೆಗೆ ರುಚಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸಿಹಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಆರು ಭೇದಗಳೂ ಅರವತ್ತುಮೂರು ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಇರುವ ಗುಣಗಳು ; ಪ್ರೀತಿ ಸಂತೋಷ; ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ಒಂಭತ್ತು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳು ; ಓಂಕಾರಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಶಬ್ದ, ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಲಲಿತಕಲೆಯನ್ನು ಸಮಾಲೋಚಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶವೆಂದೂ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದೂ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ಎಂಟು (ಶಾಂತವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಒಂಭತ್ತು) ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದೂ ರಸಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು

ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದರ ಮುನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನಮತವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ಚಾರಿತ್ರಕವಿಧಾನವು ಉತ್ತಮ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಮಲತಾಯಿಯಂತೆಯೇ ನಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾಮೂಲವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣವಾದುದು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಸೂತ್ರ : "ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ". ಭರತನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು. ಆಂಗಿಕ. ಆಹಾರ್ಯ. ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಗಳೆಂಬ ಅಂಗಗಳುಳ್ಳ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ರಸವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುಂತಹುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರನೆಯ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಇದನ್ನು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಎಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಗಾನಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವಾದನಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಚೇಟಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಭರತನು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು. ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು. ಅವನು ವಿವೇಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭರತಭಾಷ್ಯಕಾರರಾದರೂ ಇದನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು—ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಭರತನ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾದಗಳ ಮಂಡನ-ಖಂಡನಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಂಡತೆಯನ್ನು ನೇತುಹಾಕಲು ಗೂಟವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಭರತನ ಹಾಗೂ ಅವನ ವಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಪ್ರಭಾವದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಂಥರಚನೆಮಾಡಿದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತಂಗನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ. ನಾದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಎಂಬ ಶ್ರುತಿವಾಕ್ಯಕ್ಕೂ ಆಹತನಾದದ ಅರ್ಥವಾದ ಆನಂದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದನ್ನು ಅನುಮಿತಿಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟೆ. ಅವನಾದರೂ ರಸವನ್ನು ನರ್ತನಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿ ತೌರ್ಯತ್ರಿಕಗಳನ್ನು ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಉಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಅವನೂ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಭೌತಿಕ. ಶಾರೀರಕ. ತಾತ್ವಿಕ. ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮೊದಲಾದ ಮಾರ್ಗಗಳ ಸಂಯೋಜನಾ ಕ್ರಮದಿಂದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಾಗಲಿ. ಅವನನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ಅರ್ವಾಚೀನರಾಗಲೀ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ. ತಾರ್ಕಿಕರೂ. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಪಂಡಿತರೂ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕಡೆ ಇನ್ನೂ ಕೃಪಾದೃಷ್ಟಿ ಬೀರಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪರಿಹಾರವು ಸ್ಫುರಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಾದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆ ? ಭರತನ ಸೂತ್ರವನ್ನೂ, ಅದರ ಭಾಷ್ಯಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ವಾದಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗದೆ ?

ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ—ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಸಹ—ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲಿನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ವಿಭಾವಾದಿ ಶಬ್ದಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬರುವಂತೆಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಗಳೆಂದರೆ ರಸದ ಪ್ರೇರಕಗಳು ಅಥವಾ ಉತ್ಪಾದಕಗಳು (ಭೌತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು); ಅನುಭಾವಗಳೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೀಯುವ ಅಂಶಗಳು; ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳೆಂದರೆ ರಸಸನ್ನಿವಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಸಂವೇದನೆಗಳು; ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಭಾವವೆಂದು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಂದರ್ಭವನ್ನು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯೊಂದನ್ನು—ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಆಯಾ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು (ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಗಮಕಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವೇಗ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು) ವಿಭಾವಗಳೆಂದೂ, ವಾದಿ, ವಿವಾದಿ, ಸಾದೃಶ್ಯ, ವೈಸದೃಶ್ಯಾದಿಗಳ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದೂ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ವಿವಿಧ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸುಳಿದು ಅಡಗುತ್ತಿರುವ ವಿವಿಧ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳೆಂದೂ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಶೋಕ, ವೀರಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಗಳೆಂದೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಅನ್ವಯವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಲೋಕನದ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದೆಂದು ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ ಕಾರಣಗಳಿಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರುಗಳ ವಿವಿಧ ವಾದಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ನೈಜ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಒಳಗೊಂಡ ಅನುಮಿತಿ ಛಾಯೆಗಳೊಡನೆಯೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅವು ಪ್ರಕೃತ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಹೇಗೆ ಅನನ್ವಿತಗಳು ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗ್ರಂಥದ ವಿಸ್ತಾರವೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬಿಡುವಾದಾಗ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖನದ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಈ ವಾದಗಳನ್ನು ಅತಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ :

(೧) ಮೀಮಾಂಸಕನಾದ ಲೊಲ್ಲಟನ 'ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದ'ದಂತೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದೊಡನೆ ಸಂಯೋಗವಾಗುವುದರಿಂದ, ಎಂದರೆ ಉತ್ಪಾದಕ (ವಿಭಾವ)—ಉತ್ಪಾದ್ಯ (ರಸ) ಸಂಬಂಧದಿಂದ, ರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವು ಉತ್ಪಾದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಪಾದಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಅದು ಜನಿಸಿ, ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತಿ(ಸ್ಪಷ್ಟಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ)ಯನ್ನು ಪಡೆದು, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ, ಪ್ರವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಾದಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ರಸವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ, ಎಂಬ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ, ಈ ಕಲೆಗಳ ಅಲೌಕಿಕತೆಯೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಶೃಂಗಾರಾದಿ

ರಸಗಳಿಗೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಧ್ವನಿತವಾಗಿವೆ.

(೨) ನ್ಯಾಯದರ್ಶನ ಕೋವಿದನಾದ ಶಂಕುಕನು ತನ್ನ 'ಅನುಮಿತಿವಾದ'ದಲ್ಲಿ ರಸವು ಸಮ್ಯಗ್-, ಮಿಥ್ಯಾ-, ಸಂಶಯ-, ಅಥವಾ ಸಾದೃಶ್ಯ ಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೂ ಅಲ್ಲವೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಸವು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕುದುರೆಯಂತೆ ; ಅದು ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ನಿಜವಾದ ಕುದುರೆಯೆಂಬ ಸಮ್ಯಗ್‌ಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲೀ, ಮೊದಲು ಕುದುರೆಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನೂ ನಂತರ ಅದಲ್ಲವೆಂಬ ಭ್ರಮನಿರಸನವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲಿ, ಕುದುರೆಯೆ, ಅಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯವನ್ನಾಗಲೀ, ಕುದುರೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಮತ್ತೇನೋ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲೀ, ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ಕುದುರೆಯೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು (ರಸವು) ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅದನ್ನು ಅನುಮಿತಿ (ಊಹೆ)ಯಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆನೆ ಕುದುರೆಗಳ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಮಗುವು ನಿಜವಾದ ಆನೆ ಕುದುರೆಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡುವಂತೆ, ನಟಾದಿಗಳು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಿಜವೆನ್ನುವಂತೆ ಕೌಶಲದಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ, ಹೊಗೆಯಿಂದ ಬೆಂಕಿಯನ್ನೆಂಬಂತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಅಥವಾ ರಸವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ.

(೩) ಸಾಂಖ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಧುರಂಧರನಾದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ 'ಭುಕ್ತಿವಾದ'ದ ಪ್ರಕಾರ, ರಸವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ದೃಶ್ಯ, ಶ್ರವ್ಯ, ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯಾದ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅಭಿಧಾ, ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವವೆಂಬ ಮೂರು ಗುಣಗಳಿವೆ. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ಇದೇ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅಭಿಧಾ, ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದೆ ; ಇದರಿಂದ ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಭುಕ್ತಿವಾದದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾದ ನಾಮರೂಪಾದಿಗಳ ಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ವಿಶೇಷಣಗಳೂ ಕಳೆದು ಹೋಗಿ, ಸಾಧಾರಣತ್ವವೂ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಮಾನವಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಜವೂ, ರೂಢವೂ, ಮೂಲಭೂತವೂ ಆಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಾರ್ಥವು, ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ— ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ಜನಕತನಯಾದಿತ್ವ, ರಾಮಪತ್ನೀತ್ವ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನೂ ರಾಮನು ದಶರಥಪುತ್ರತ್ವ, ಲಕ್ಷ್ಮಣಾಗ್ರಜತ್ವ, ಸೀತಾಪತಿತ್ವ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಪತಿಯಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾದ ಪತ್ನಿಯ ಭಾವವು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ರುಚಿಸುವುದು. ಮೂರನೆಯ ಭೋಜಕತ್ವ ಅಥವಾ ಭೋಗಕೃತ್ತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವು ಹೀಗೆ ಭಾವಿತವಾದ ರಸವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸವಿಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ

ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವುಂಟಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸದೃಶವಾದ, ಆದರೆ ಅಶಾಶ್ವತವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ರೂಪವಾದ, ಆನಂದವು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರಸಾನುಭೂತಿ.

(೪) ಆನಂದವರ್ಧನನ 'ಧ್ವನಿವಾದ'ದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಾಮರೂಪಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಅಭಿಧಾ, ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವುಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಕೊಡುವ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸನಾಬಲದಿಂದ ಉಪ-ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣಾ ಎಂಬ ಮೂರು ವ್ಯಾಪಾರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಧ್ವನಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಉಂಟು. ಇದರ ಬಲದಿಂದ ಎಂದರೆ ಲೋಕವೈಲಕ್ಷ್ಯಣದಿಂದ, ಅರ್ಥಾಂತರ ಛಾಯೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ರಸಕ್ಕೆ ಇದೇ ಆಧಾರ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯು ಹೇಗೆ ಆಶ್ರಯವೋ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಇದೇ ಶಕ್ತಿಯು ಗಮಕಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ. ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶೋಕವೀರಾದಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಲ್ಲ ವಾದರೂ ಸಂಗೀತದ ಈ ಕರ್ತವ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗುವುದು.

(೫) ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದಗಳ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಸ ಸಮಾಲೋಚನೆಯ ಸಮೀಚೀನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ, ಸಹೃದಯ ನಾದ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಲೋಕವ್ಯಾಪಾರ ಜ್ಞಾನದಿಂದ, ಈ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ವಿಭಾ ವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದಿಂದ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ಪರಿಮಿತವಾದರೂ, ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಸಾಧಾ ರಣ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಅವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅಪರಿಮಿತವಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ರಸ ಮತ್ತು ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಜ್ಞಾಪಕ-ಜ್ಞಾಪ್ಯಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಕಾವ್ಯ ರಸವು ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಂಜಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ಸವಿಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ನಾಮ, ರೂಪ, ಜಾತಿ ಮುಂತಾದ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೇ ಅದು ಆವಿರ್ಭವಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದರೂ ಇವುಗಳಿ ಗಿರುವ ಸವಿಕಲ್ಪಕಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲದಿರುವ ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪಕಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿ ಸಿದೆ. ಆಸ್ವಾದವೇ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ, ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದಷ್ಟು ಕಾಲ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ, ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಣಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಆಸ್ವಾದವುಳ್ಳ ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುದೇ ರಸ. "ಎದುರುಗಡೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆಯೂ, ಹೃದಯವನ್ನೇ ತುಂಬುವಂತೆಯೂ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆಲಂಗಿಸು ವಂತೆಯೂ, ಮತ್ತೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆಸುವಂತೆಯೂ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸವಿಯನ್ನೇ ಸೂಸು ವಂತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಈ ಅಲೌಕಿಕ ಚಮತ್ಕಾರ."

(೬) ಮುಂದಿನ ಮಮ್ಮಟ ಧನಂಜಯಾದಿಗಳು ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವನಗುಪ್ತ ರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಪೂರ್ವವ್ಯಾಖ್ಯಾತೃಗಳಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿ ಸಿದರು.

ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ರಸಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಈ ವಾದಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಸಾಧಕಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಸಂಗೀತಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅನನ್ವಿತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ವಾದಗಳಿಗೂ ಶಬ್ದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೂ, ಧ್ವನಿಯೂ ಆಧಾರಗಳಷ್ಟೆ. ಅವು ವಾಗರ್ಥವುಳ್ಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾದನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಾಗರ್ಥದ ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಗೌಣವಾದುದು—ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿನ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ (ಇದ್ದರೆ) ರಸದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯದ ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿಯಿಂದ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ—ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿನ ರಸವು ಸಂಗೀತದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ—ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮೇಲಿನ ವಾದಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಸನ್ನಿವೇಶವು ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂಬ ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ಅನುಕ್ತ ಆಧಾರ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯು ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಅವರವರ ವಾಸನೆಯನ್ನೂ ತರಪೇತನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ವಿವಿಧವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಇದು ಗುಣ, ಗಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಿನ್ನವೆಂಬುದೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಕರುಣಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಗಾನ- ಅಥವಾ ವಾದನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಗಮಕಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದೆಂದೂ ಈ ಉಪಾಧಿಯು ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಲ್ಲವೆಂದೂ ಅಲ್ಪಾಲೋಚನೆಯಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಶಬ್ದ(ಪದ)ಕ್ಕೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಈ ಪದಕ್ಕಿರುವ ಅಭಿಧಾ, ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಒಂದೂ ಸ್ವರಕ್ಕಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಪದಸಂಯೋಜನಾ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ. ಪದಗಳ ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ತುಂಬಾ ಮಿತವಾದುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದಕ್ಕೂ ಕೋಶಾರ್ಥವಿರುವಂತೆ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಭಾವಾನುವಾದ, ಭಾಷಾನುವಾದಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ನಾದಮಟ್ಟ ಮತ್ತು 'ಗುಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಭಿನ್ನತೆಯು ಸ್ವರದ ಆವರ್ತನ ಗುಣದಿಂದ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಪದಗಳಿಗೆ ಇಂತಹ ಆವರ್ತನ ವ್ಯಾಪಾರವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವಿವಿಧಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು ಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿವೆ, ಇವು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ

ಏಕರೂಪವಾದ ಆನಂದವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಏಕೆ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇನೂ ಯಾವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನೂ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಇದು ರಸಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಜ್ಞಾನವಾಗಿದೆ. ಶಂಕುಕನು ದಿಙ್ಮಾತ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ತಮ್ಮ ವಾದ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸದೆ ರಸಸ್ವರೂಪ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭೂತಿಯ ತಾರ್ಕಣೆಗಾಗಿ ಸ್ವತಃಸಿದ್ಧ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ಇದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧ ವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ತರ್ಕಾತೀತ ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಕಾಣುವು ದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶೋಕಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಸ್ಫುರಣೆಯಾಗುವುದು ಗಮಕದಿಂದ. ಇದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶವು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಗಮಕಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ನಾದದ ಅಥವಾ ಶಬ್ದದ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವು ಹೊರಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಭರತನ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾಷ್ಯ ಕಾರರ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕೇವಲ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಭೂಯಿಷ್ಠ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಸ್ವರಸಂದರ್ಭ ಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ—ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು, ವಿವರಿಸದೆಯೆ ಹೇಳಿ ವಿಸ್ತರಭೀತಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯಗಳೆರಡು—ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ: ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥ. ನಾದಮಟ್ಟದೊಡನೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧನವಾಗಿರುವ "ಗುಣ", ಆವರ್ತನಸ್ವಭಾವ, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಶರೀರಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಧಾರಣವೂ, ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆದ ಪ್ರಭಾವಗಳು, ಶ್ರೋತೃ ಚಿತ್ತಸುಖಾವಹನ—ಎಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಜನಾಶಕ್ತಿ—ಇವುಗಳು ಸ್ವರದ ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಚಾಂಚಲ್ಯವೆ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ತದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೂ ಇಂದ್ರಿಯ ಸನ್ನಿಕರ್ಷಕ್ಕೂ ಅದು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳೆಂದರೆ ಭೌತಿಕ ಸುಖಾವಹನ, ಚಲನೆ ಮತ್ತು ವಕ್ರತೆಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಮಕವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಮಕವೆಂದರೆ ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸುಖವಾಗುವಂತೆ ಸ್ವರವೊಂದನ್ನು ಸ್ವಸ್ಥಾನ ದಿಂದ ಕಂಪಿಸುವುದು ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಇತರ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿ ಗಳಂತೆ ಇದನ್ನಾದರೂ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಚಲನೆ, ಕಂಪನ ಮತ್ತು ವಕ್ರತೆಗಳು ಅದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂಗಗಳು. ಮಾನವ ಭಾಷಣದ ಸಹಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಇವುಗಳ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಾದ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕವೂ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ, ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಗಮಕವು ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಆಧಾರಭೂತವಾಗಿರುವ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಭಾಷೆಯ ಸೀಮೆ

ಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ, ಆದುದರಿಂದಲೇ, ಭಾಷೆ, ಬುಡಕಟ್ಟು, ಮತ್ತಿತರ ಭೌಗೋಳಿಕ ಭೇದಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ, ಮಾನವನ (ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳ) ಸಂತೋಷ, ದುಃಖ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣೆ, ಕುತ್ಸಿತ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶೋಕವೀರಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಶಬ್ದದ ಅಭಿಧಾ, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳಷ್ಟೇ ಇದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಸ್ಥವಾದ ಈ ಶಬ್ದಕಂಪನ, ಶಬ್ದವಕ್ರತೆಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ, ಆದರ್ಶಗೊಳ್ಳಿಸಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗಮಕಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವೀರಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಪ್ರತಿಭಾಸವು ಆಗುವುದು. ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಧಾರಣ್ಯವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದ ವೀರಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳು ಸಾದೃಶ್ಯ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತವು ಇಂತಹ ರಸಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲುದು ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಅನುರಣನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು ಮತ್ತು ಮಾಡುತ್ತದೆ—ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೇವಲ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ. ಇದು ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಸ್ವಭಾವವೂ ಅಲ್ಲ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೂ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವೂ ಇರುವುದರಿಂದ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಕೋಶಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಭಾಷೆಯೂ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥದಿಂದ ಕಾವ್ಯವೂ ಉದ್ಭವಿಸುವಂತೆ, ಸ್ವರದ ಗಮಕಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಶೋಕಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಕಲಾಸ್ವರೂಪವೂ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಗಮಕಗಳು ತತ್ತ್ವಶಃ ಅನಂತವಾದರೂ ಲೌಕಿಕವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿನ ಶೋಕಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದವುಗಳು ಮಾತ್ರ, ಆಯಾ ವಿಲಕ್ಷಣ (ಕಲಾತ್ಮಕ) ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ಬೋಧಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ(ರಸ)ಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ, ಹೆಚ್ಚು ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತವು ರಸಗಳ ಭಾಷೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಪದೇ ಪದೇ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾದ ಪದದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಭಿಧಾದಿ ವ್ಯಾಪಾರತ್ರಯ(ವ್ಯಾಪಾರಚತುಷ್ಟಯ)ದಿಂದಲೂ ಪದಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಿಂದುಂಟಾದ ಸಂಕೀರ್ಣಾರ್ಥವನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುವಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತವು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ಈ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಇದನ್ನು ಮೀರಿ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿರೋಧಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದಾದ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನುಳ್ಳ, ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಬೇರೆ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಬಹುದಾದ, ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಬಹುದಾದ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಸಂಕೇತಗಳು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ

ವಾಕ್ಯವೊಂದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಆಯಾ ಪದಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಕ್ರಮ, ವ್ಯಾಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು (ಅಥವಾ ಸ್ವರಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು) ಪದಗಳಿಗೂ, ಸ್ವರ-ಲಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೂ, ವಿಶೇಷ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನುಡಿಗಟ್ಟು ಅಥವಾ ದೇಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಗಳನ್ನು ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಮರ್ಶನಾಶಕ್ತಿಯ ಬಂಜೆತನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ದ್ರವ್ಯ, ವಿಧಾನ, ಗುರಿ, ಪ್ರಯೋಜನ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲದರದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವಾಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಭಾಷೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ನಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿವೇಚನೆಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವರದ ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಲಯದ ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿಯಲ್ಲೂ ಶೋಕಾದಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯಡಗಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಸ ಪ್ರತೀತಿಯ ಗುಣವಿರುವುದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಲಂಬ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ದ್ರುತಲಯಗಳ ಕುಶಲಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಗಾಢವೇದನೆ, ಉದ್ವೇಗ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದೆನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಸ್ವರದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಚಲನೆ, ವಕ್ರತೆಗಳು ಇಂದ್ರಿಯ ಸನ್ನಿಕರ್ಷ ವನ್ನೂ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಣವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಲಯದ ಏಕರೂಪತೆಯು ಸುಪ್ತಿಭಾವ ವನ್ನೂ ಚಲನೆಯು ಕ್ರಿಯಾಪರತೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಶೋಕಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯರೂಪವಾಗಿವೆ. ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯಗಳಿಗೆ ಈ ಭೌತಿಕ ಉಪಾಧಿಗಳಿರುವುದರಿಂದಲೆ ಸಂಗೀತವು ಮಾನಸಿಕವೂ ಶಾರೀರಕವೂ ಆಗಿರುವ ಪರಿ ಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಉಲ್ಲಾಸ, ಸಂತೋಷ, ಉತ್ಸಾಹ, ಸಮಾಧಾನ, ಭಿನ್ನತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆಂದು ಶ್ರೋತೃಗಳು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇವು ಲೌಕಿಕ ವಿಭಾವಗಳು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ, ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಶಾರೀರಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಾ ದರೂ ಇದನ್ನೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ, ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ 'ಸುಗಮ' ಸಂಗೀತಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಲಿತಕಲೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾ ದನೆಯು ಗೌಣವಾಗಿಯೋ ಉಪಕಾರಕವಾಗಿಯೋ ಇರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಅನ್ವಿತ ಕಲೆಗೆ ಈ ರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಯ ಜನ್ಮಸ್ಥಾನವೂ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳೇ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಜನಪದ ಕಲೆಯ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ—ಉಪಕರಣ ಗಳು, ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ

ಜನಪದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವಿತಕಲೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಕ್ಕೆ ರುಚಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯು ಜನಿಸುವುದು ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದ ಉಪಬೃಂಹಣ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟಾಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಆವಶ್ಯಕ ವಾದ ಉಪಕರಣ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ, ಮತ್ತು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿ ನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಮರ್ಯಾದೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದೇ ಕಲೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಪರಮಾರ್ಥವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ತರಪೇತು, ಹೃದಯಸಂವಾದ, ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞತೆ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಅರ್ಹತೆಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಗುಣಗಾತ್ರ ಗಳು ಈ ಅರ್ಹತೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯ ವಸ್ತು, ಗುರಿ, ಸಾಧನಗಳು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲೆಗಿಂತ ದೂರವಿರುವುದರಿಂದ, ಅದರಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿರುಚಿ ಕಡಿಮೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯಶ್ರೋತೃವು ತನ್ನ ಅನುಭವ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಶೋಕ-ವೀರ-ಕರುಣಾದಿ ಸ್ಥಾಯಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾಸನಾಬಲದಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಕರ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ, ಹೆಚ್ಚು ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ, ಹೆಚ್ಚು ರಂಜಕವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ದ್ರವ್ಯಕೋಶ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸು ವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ದೈಹಿಕವೂ ಮಾನಸಿಕವೂ ಆದ ಅನನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸ ದೆಯೇ ವೀರಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಸಾಧಾರಣ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಆನಂದ ವನ್ನೂ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮೂಲತಃ ಅಮೂರ್ತ ಸ್ವರೂಪಿಯೂ ಕೇವಲ ಅನುಭಾವ್ಯವೂ ಆಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭೂತಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಣಗಳಿಗೆ ಭೌತಿಕವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೆ. ಆಯಾ ಲಲಿತಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಅಭಿಧಾದಿ ವ್ಯಾಪಾರವೂ, ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯೂ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಲಯಗಳೂ, ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದರೂ, ಅವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶೋಕಾದಿ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಹಿತಮಿತವಾದರೆ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದರೆ

ಮೂಲೋದ್ದೇಶಕ್ಕೇ ಹಾನಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಥವಾ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಶೋಕವೀರಾದಿ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು, ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅತ್ಯಂತ ಗೌಣವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಾರರ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಇರುವ ವಿಷಯ. ಸೌಂದರ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನ—ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಾರರ—ಮನಸ್ಸು ಆಯಾ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಆಕೃತಿನಿಷ್ಠಭಾವದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಸಾಹಸದಲ್ಲಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ—ಆದರೆ ಶೋಕವೀರಾದಿ ರಸಗಳಿಂದ ಆರ್ದ್ರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬಗ್ಗಡವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಆದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ಕಸಬುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬಹುಮುಖವಾದುದು. ಅಂತರಂಗದ ಭಾವಗಳು ಮುಖ, ಧ್ವನಿಭಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತವು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಣಗೀತೆಗಳು, ಪವಿತ್ರ ಗೀತೆಗಳು, ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ —ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಾದಂತೆ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೋಗಿಲೆಯ ಕೂಗಿನ—ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಶೋಕಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲುದು, ಎಂದರೆ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಸಂಗೀತವು ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನವೂ ಹೌದು ; ಇದೇ ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯವೆನ್ನುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಉದ್ರೇಕ, ಉದ್ವೇಗ, ಕ್ರೋಧ, ಹರ್ಷ, ದುಃಖ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹಾಕಿ ನೆಮ್ಮದಿ ಪಡೆಯಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇದೇ ಸಂಗೀತದ ಪರಮಾರ್ಥವೆನ್ನುವುದು, ಬಹುಕಾಲ ಉಗ್ರತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಮಾಡಿಕೊಂಡ ದೇವರನ್ನು ಒಂದು ಲೋಟ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣಿನ ಪಾನಕಕ್ಕಾಗಿ ವರಬೇಡಿದಂತೆ. ಇಂತಹ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವೇನೋ ಹೌದು. ಆದರೆ ಹಲವಾರು ಕಲಾಬಾಹ್ಯ ಸಾಧನಗಳಿಂದಲೂ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಹೆಚ್ಚಳವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವೇ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಇದನ್ನು ರಸವೆನ್ನುವುದಾದರೆ—ಹಾಗೆನ್ನಲು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಉಂಟು; ರಸಸ್ವರೂಪವಾದ ಪರಬ್ರಹ್ಮ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸತ್ಯ ಶಿವ ಸುಂದರವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಉಂಟು—ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತೀತಿಯು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಜ್ಞಾನಕೋಶದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಬೋಧೆಯಾಗುವುದು ಆಯಾ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅದರ ಭೌತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೆಗೆಯುವುದರಿಂದ, ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಲಸುಮೆಲಸಾ

ಗಿರುವ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಉಳ್ಳ ಮಾದರಿಯು ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವುದರಿಂದ. ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯು ಜನಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಲನೆಯಿಂದಲೆ. ಅರ್ಥವು ವಿಷಯ, ಸಂಕೇತ, ಚಿತ್ತ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧಿತವೂ, ಏಕಕಾಲಿಕವೂ ಆದ ಚಲನೆಯಿಂದಲೆ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅರ್ಥದ ಉದ್ಬೋಧವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ವಿಷಯವೂ ಯಥಾವತ್ತೂ ಆಗಿರುವ, ಕಲಬೆರಕೆಯಾಗಿರುವ, ವೇದನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಲೂ ಆಯಾ ಸಂಕೇತಗಳ ಮತ್ತು ಚಿತ್ತದ ಸಂಸ್ಪರ್ಶಿಕ ಚಲನೆಯಿಂದಲೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಚಲನೆಯ ಪ್ರತಿಭಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಸನ್ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ವಿಧಕ್ಕೂ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಾದಿಗಳು ಎರಡನೆಯ ವಿಧಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ಕಲೆಗಾರನಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೇನು ? ಸೌಂದರ್ಯವು ಮೂಲತಃ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ—ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ) ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಮಧುವಿನಲ್ಲಿಯ ಸಿಹಿಯ ಹಾಗೆ; ಮಧುವಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದಲೂ, ಸಾದೃಶ್ಯದಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ವಿದ್ಯುತ್ ಮೊದಲಾದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೆ ; ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ದೇಶ, ದ್ರವ್ಯ, ಕಾಲಗಳಂತೆ ಅದು ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ವಿಷಯ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವರ್ಣನೆ ಅಂಶಿಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಅವ್ಯಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಸನ್ನಿವಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯ. ಇಂದ್ರಿಯವಿಷಯಗಳಲ್ಲೆ ಅದು ಸ್ಫುರಿಸಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಾವಹವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅನುಭವವು ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದುದು. ಅದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸಿದರೂ ಕೇವಲ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಚಿತ್ತವೇ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲಾರದುದರಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಸಹೃದಯನಿಷ್ಠವೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದೇ ದತ್ತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಅದು ಗುಣಗಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕರೂಪವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಗ್ರಹಣವು ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ತರಪೇತನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು : ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸವಿಲ್ಲದೆ, ನಿಷೇಧಿಸದೆ, ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಭಾವವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿ, ಅಂಗಗಳು ಇಡೀ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೊತ್ತವನ್ನೂ ಇಡೀ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂವೇದನೆಯು ಅಂಗಗಳ ಸಂವೇದನೆಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ಉಪಬೃಂಹಿಸುವಾಗ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬೋಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿನ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳೂ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ವಾಸನಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅದರ ಚಿತ್ತನಿಷ್ಠಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನುದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವೂ ಆತ್ಮಪ್ರೇರಿತವೂ ಆಗಿರುವ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಮೇಲಿನವುಗಳು ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಬಂಧ—ಈ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣ ಗಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಚಿನ್ಮಾತ್ರಗೋಚರವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಯು ಹಲವು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅಡಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಇವುಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಭೌತಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅರಿವಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಅಪರೂಪ ; ಆದರೆ ಈ ತತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನವು ನಿಗೂಢಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವು ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳು ಬಳಸುವ ಉಪಕರಣ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ತತ್ವಗಳು ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದೆ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕು. ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖ, ನಾದಲಯ ಮತ್ತು ಕಾಲಲಯ, ವೇಗ, ಗಮಕ, ಗತಿರೀತಿ, ನಾದಸಾಂದ್ರತೆ, ರಚನೆ, ಸಮತೂಕ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಮಾದರಿಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ವಿವಿಧಾಂಶಗಳ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಸಮರಸವಾದ ಮೇಲಿನ ಸಂಯಮ, ಸೌಂದರ್ಯಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಆಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನ, ಅಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರಾನುರೂಪತೆ ಮತ್ತು ಸಮಪಾರ್ಶ್ವತೆ, ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈಸದೃಶ್ಯ, ಒತ್ತು ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ತಂತ್ರ, ತತ್ತ್ವಗಳು ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಇವು ವಿಭಾವಸದೃಶ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆಕೃತಿನಿಷ್ಠವೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮರೆಯಲಾಗದು. ಆಕೃತಿಯು ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಯ ಸಾಧಾರಣ್ಯದಿಂದ ಜನಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೋತೃವು ಇದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಎಷ್ಟು

ಶಕ್ತನೋ ಅಷ್ಟು ಸಹೃದಯನೆಂದೂ ರಸಿಕನೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಅರ್ಹತೆಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ಶೋಕ ವೀರಾದಿ ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಭಾಸವೂ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೂ ಸಂಗೀತದ ಎರಡು ಕರ್ತವ್ಯಗಳೆಂದೂ ಇವುಗಳ ಸ್ವಭಾವವೇನೆಂದೂ, ಸಂಗೀತವು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆಂದೂ ಇದುವರೆಗೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಈಗ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆಯಾ ಲೌಕಿಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೇ ವೀರಾದಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾದ, ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸಾಧಾರಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವುದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿನ (ಮತ್ತು ಕಲೆಗಾರನ) ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತಿತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಬೇರೂರಿರುವ ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿ, ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಿ, ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೂಕವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಅನುಭವಿಸುವುದರಿಂದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳೊಡನೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇತರರೊಡನೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಹೃದಯಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಸಾಧನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕ. ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯು ಮಾನವನ ಊರ್ಧ್ವಗಾಮಿಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಅದಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ರಾಷ್ಟ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರವಾದ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ಈ ಆನಂದವಿಧದಿಂದ ಮಾನವ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಅಮೃತತ್ವವು ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುಂಡಲಿನಿಯು ಅಜರ-ಅಮರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮವರು ರಸಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುನ್ನತಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಮುನ್ನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಸರಸ್ವತಿಯ ಸ್ತನಗಳೆಂದು ಸಿರಿಮತಿಗಳು ಸಾರಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನಕೋಶದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಎರಡೇ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥ—ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದುದು, ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳಲಾಗದುದು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಗಣಿತ, ಮತ್ತಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಾನುಭವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು "ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಾಣಾಂ ಇದಮೇವೈಕ ಸಾಧನಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸರಸ್ವತಿಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಆರಾಧಿಸಿರುವುದು ಸಮುಚಿತವೇ ಆಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳೂ ಮಾನವಕುಲದ ಪ್ರೇರಕಗಳು, ಪೂರಕಗಳು.

ಪರಮಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಪರಮಸಾಧನೆಗಳು.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವೀರಾದಿ ರಸಗಳಿವೆಯೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವು ಹೇಳುವಾಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದ ರಸವನ್ನೇ ಗಾನಭಾಗಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಅಲ್ಪಾಲೋಚನೆಯಿಂದಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಂಗೀತವು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೆ ಸಂಗೀತದ ಪರಮಾರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬಹುತೇಕ ರಾಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮವಿರುವವರೆಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರಸಛಾಯೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತವು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದೆಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ. ಇದು ಪುರಂದರದಾಸ, ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ಪ್ರಭೃತಿಗಳೆಲ್ಲರ ಮುಕ್ಕಾಲು ಮೂರುಪಾಲು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳನ್ನೇ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಗತಿಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರಸಾನುಭವವು ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶವು ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ. ಇದನ್ನೇ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಲಾಗದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಹಕವಾಗಿಯೂ, ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಪೋಷಕವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋಧರ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದೇ ಸಂಗೀತರಸ. ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಿವೆ —ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಧಸತ್ಯಗಳು. ಭರತನು ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ರಸಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು, ಆಯಾ ಹೆಸರಿನ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅಂಶಸ್ವರಗಳನ್ನಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಬಹುಲಪ್ರಯೋಗವಿರುವ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ) ಜಾತಿಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಯಾ ರಸ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲದೆ ನಂತರದ ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಭರತನನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದು ಮೇಲಿನ ಭ್ರಮೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಿಗೆ ರಸಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಗಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ, ರಾಗ-ರಾಗಿಣೀ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೆ ಹೊರತು, ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿ ಅಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ರಸವು ಪರಬ್ರಹ್ಮವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದುದು, ಶಬಳೀಕೃತವಾದುದು, ಸತ್ಯವಾದುದು, ಸುಂದರವಾದುದು, ಶಿವವಾದುದು. ರಸಕ್ಕೆ ನಮೋ.

೨೦. ಸಂಗೀತರಸ

೧. ಮಿತಿಗಳು

ಈ ಲೇಖನವು ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಬಂಧಿತವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ' ಎಂದಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲೂ ರಸ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆಯೆ, ಇದ್ದರೆ ಅದು ಒಂದೊಂದರಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆ, ಇದ್ದರೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕಲೆಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ', 'ಸುಗಮ' ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಂಗ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಜಾನಪದ, ಮೂಲ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಒಳಭೇದಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಅವುಗಳ ಪೈಕಿ ಭಾರತೀಯ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಅಲ್ಪಾಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಇಂದು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಶ್ರೋತೃ ಗಳ ಮೇಲೆ ಬೇರೆಯೇ ಪರಿಣಾಮಗಳಾಗಬಹುದು. ಮತ್ತೂ ಏನೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ತ (ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ) ಎಂಬ ಸಮುಚ್ಚಯಾರ್ಥವೂ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಸಂಕುಚಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೀತ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ಗೀತ ಒಂದನ್ನೇ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದೆ; ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ತಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜಿಜ್ಞಾಸಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ನೃತ್ತ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅವಿಲ್ಲದೆ ನೃತ್ತವಾಗಲಿ ನೃತ್ಯವಾಗಲಿ ಇರಲಾರದು ; ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿ ಇದ್ದೇತೀರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಕಾಲಾವಕಾಶದ ಮಿತಿ ಇನ್ನೊಂದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ತಾವು ಪರಾಂಬರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಬಿನ್ನಹ.

೨. ರಸಜಿಜ್ಞಾಸೆ : ಪೂರ್ವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು

ಸೌಂದರ್ಯವು ಮಾನವಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲ್ಪನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಭೌಗೋಳಿಕ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಗಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದು ಸಮುದಾಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ನಿರಂತರ ಅಂತರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಅಥವಾ

ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ನಿಕರವಾದ ಪದವಿಲ್ಲ. 'ಎಮೋಶನ್' ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಲೆಗಳ ಆಸ್ವಾದನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆಂದೂ ಅಲ್ಲ. *The Meaning of Meaning* ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಓಗ್ಡೆನ್‌ರವರು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹದಿನಾರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಹೃದಯಚಿತ್ತವನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದು ಸೌಂದರ್ಯ ವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಧಾರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಮಾಜದಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ, ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಬಹುದು; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾಲದಿಂದಲೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಎನ್ನ ಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಸನ್ ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ರವರ ಎಮೋಶನ್ ಇನ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ಲಿಯೊನಾರ್ಡ್ ಮೇಯರ್‌ರವರ ಮೀನಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಎಮೋಶನ್ ಇನ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ದಿ ಆರ್ಟ್ಸ್, ಐಡಿಯಾಸ್, ಮ್ಯಾಲ್ಕಂಬಡ್ಡ್ ರವರ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಂಡ್ ದಿ ಎಮೋಶನ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಗಣನೀಯವೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಇತರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಸಂಗೀತಾನುಭವವು ಸ್ವನಿಷ್ಠವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಇತರ ಕಲಾನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಆಧಾರ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿವೆ, ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿ ರಸವು ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾದಾಗ ಅಮೂರ್ತವೂ ಪರಾರ್ಥ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದಾಗ ಕರುಣವೀರಾದಿರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಮ್ಯಾಲ್ಕಂ ಬಡ್ಡ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳ ರಸಾಧಾರಿತ ವಾದಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೩. ಭಾರತೀಯ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ

ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಶಬ್ದವು ಭಾರತದ ಮತ್ತು ಭರತನ ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಮೊದಲನೆಯದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಭರತಮುನಿಯು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ. ನಾಟ್ಯವು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಕಲೆ ; ಸ್ವನಿಷ್ಠಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಹತ್ತು ಹಲವು ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗಮ. ಅದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಶಿಲ್ಪವೇ, ಕಲೆಯೇ, ವಿದ್ಯೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ : 'ನ ತಜ್ಜ್ಞಾನಂ ನ ತಚ್ಛಿಲ್ಪಂ ನ ಸಾ ವಿದ್ಯಾ ನ ಸಾ ಕಲಾ । ನಾಸೌ ಯೋಗೋ ನ ತತ್‌ಕರ್ಮ ನಾಟ್ಯೇऽಸ್ಮಿನ್ ನ ದೃಶ್ಯತೇ ।' ಹೀಗಾಗಿ

ನಾಟ್ಯದ ಅನುಭವವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು, ಜಟಿಲವಾದುದು; ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ, ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ, ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ, ವಿವಿಧ ರುಚಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಉದಯವಾಗುವಂತಹುದು. ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಯವಗಳು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರದೆ, ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಮರಸಗೊಂಡು ಅನುಭವವನ್ನು ಅಖಂಡಗೊಳಿಸಬೇಕು ; ಆದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿರುವ ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಯೂ ಪರಾರ್ಥನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೇಂದ್ರದೆಡೆಗೆ—ರಸದೆಡೆಗೆ—ಹರಿಯುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಸ್ವನಿಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಭರತಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯು ನಡೆದಿರುವುದು ನಾಟ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ; ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ರೂಪಕಗಳು ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ ; ಹಲವು ರೂಪಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದರೆ ಅದು ರೂಪಕದ ಒಂದು ಅಂಗ ; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅದರ ಪಾತ್ರವು ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಾತ್ರ. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಂಡಿ, ಭಾಮಹಾದಿಗಳು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯವೂ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದಾಗಿ, ವಾಗರ್ಥನಿಷ್ಠ ಕಥಾನಕದಿಂದಾಗಿ, ಅದರ ಅಭಿನಯದಿಂದಾಗಿ, ರೂಪಕವೇ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ರಸಸೂತ್ರವು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ರಸವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದೇ ರಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ. ಸಂಗೀತವು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೂ ಪದಾರ್ಥಸಂಹವನಕ್ಕಾಗಿ; ಅದನ್ನು ರಮಣೀಯಗೊಳಿಸಲೆಂದು, ಹೃದ್ಯವಾಗಿಸಲೆಂದು ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತವು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಾರ್ಥಪ್ರಯೋಜಕ, ಎಂದರೆ ಪರಾರ್ಥಪ್ರಯೋಜಕ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭರತಮುನಿಯು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಅಂಗವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮುಂತಾದವು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗಬೇಕಾಗಿರುವ ರಸಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸದ ಅಥವಾ ಪೋಷಿಸದ ವಾದನವೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು 'ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' (ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥವು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ) ಎಂಬ ಪೀಠಿಕೆಯೊಡನೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ವಾಗರ್ಥವೆ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಅರ್ಥ (ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಆಸ್ತಿ, ಸಾಮಗ್ರಿ) ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತೀಯ ರಸಮೀಮಾಂಸಕರು ನಾಟ್ಯದ ಅರ್ಥವು ರಸ, ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಅಥವಾ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಅರ್ಥವು ರಸವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ಔಚಿತ್ಯ, ಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ ನಂತರ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವೆ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಸಮರ್ಪಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದರು ; ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವನಿಷ್ಠತೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ

ವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರು. ಇದು ಅವಿಚಾರ ರಮಣೀಯ ವಾದ ಭಾವನೆ.

ಸಂಗೀತವು ಪರಾರ್ಥ (=ಪದಾರ್ಥ) ಪ್ರಯೋಜಕವಾದಾಗ, ಎಂದರೆ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಲು ಬಳಸಿದಾಗ, ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನ್ವಿತವೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ—ಉದಾ. ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ—ಅದು ಮಾತುಪ್ರಧಾನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥ, ರಸ, ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ವಿಭಾವಾದಿ ಉಪ ಕರಣಗಳು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದರಿಂದ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಾರಸ್ಯ ವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾರ್ಥದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆಂದು—ಉದಾ. ಮಾತುರಹಿತವಾದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಅನುಭವದ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆಂದು—ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ ವಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ತ(ನೃತ್ಯ)ಗಳೆಂಬ ಸಮುಚ್ಚ ಯಾರ್ಥವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಇದೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವನು ರಸಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನಾದರೂ, ಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾನುಭವ ದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ರಸವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಸಮಗ್ರಾನುಭವವನ್ನೂ ವಿವೇಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮಾಡು ತ್ತೇನೆಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅವನು ನೀಡಿದ್ದಾನಾದರೂ ('ರಸಪ್ರಧಾನಮಿಚ್ಛಂತಿ ತೌರ್ಯ ತ್ರಿಕಂ ವಿದಃ'), ಅವನು ರಸವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದು ನಟಸ್ಥವಾದ ರಸವನ್ನೆ :

> ವಿಭಾವೈರನುಭಾವೈಶ್ಚ ನಟಸ್ಥೈರ್ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಿಃ ।
> ಜನಿತಾತ್ಮಪರಾಮಿತ್ರಮಿತ್ರಾದಿ ಆಶ್ರಯತಾಂ ವಿನಾ ।
> ಅವಸ್ಥಾದೇಶಕಾಲಾದಿಭೇದಸಂಭೇದವರ್ಜಿತಮ್ ।
> ಕೇವಲಂ ರತಿಹಾಸಾದಿಸ್ಥಾಯಿರೂಪಂ ಪ್ರಗೃಹ್ಣತೀ ।
> ಅತೋ ನಿರಂತರಾಯತ್ವಾತ್ ಪರಾಂ ವಿಶ್ರಾಂತಿಂ ಆಶ್ರಿತಾ ।
> ಪ್ರತಿಭಾನುಭವಸ್ಮೃತ್ಯಾದ್ಯನ್ಯಬೋಧವಿಲಕ್ಷಣಾ ।
> ಬ್ರಹ್ಮಸಂವಿದ್ ವಿಸದೃಶೀ ನಾನಾ ರತ್ಯಾದಿ ಸಂಗಮಾತ್ ।
> ಸುಖರೂಪಾ, ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯಾ ಸಂವಿದ್ ಆಸ್ವಾದನಾಭಿಧಾ ।
> ರಸಃ ಸ್ಯಾದ್ ।   (ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ VII. 1352-1356)

ಇಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಭರತಮುನಿಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳೇ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ ; ವಿಭಾವವೆಂದರೆ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಹೇತುವಾದ ಬಾಹ್ಯ ಸಂದರ್ಭ ; ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹದು. ಅನುಭಾವವೆಂದರೆ ಭಾವಗಳ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಕಾರ್ಯಗಳು ಎಂದರೆ ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಮನೋ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು. ಸಂಚಾರಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಸದ ರತಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಾಯಿ

ಭಾವದ ಒಳಗೆ ಭಾವಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಂಚಾರೀ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಟನಲ್ಲಿ ಇರುವವಂತಹವು. ಇವುಗಳಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದ ರಸವು ತಾನು, ಬೇರೆಯವರು, ಮಿತ್ರರು, ಮಿತ್ರರಲ್ಲದವರು, ಉದಾಸೀನರು (ತಟಸ್ಥರು) ಎಂಬ ಸಂಬಂಧಗಳ ಆಶ್ರಯ ವಿಲ್ಲದ್ದು, ಜಾಗ್ರತ್, ಸ್ವಪ್ನ, ಸುಷುಪ್ತಿ ಎಂಬ ಅವಸ್ಥೆಗಳಿಗೂ, ನಗರ, ಹಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದ ದೇಶಭೇದಗಳಿಗೂ, ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ ಎಂಬ ಕಾಲಭೇದಗಳಿಗೂ ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಷತ್ರಿಯಾದಿ ವರ್ಣ ಭೇದಗಳಿಗೂ, ಗೃಹಸ್ಥಾದಿ ಆಶ್ರಮಭೇದಗಳಿಗೂ, ಅಡಿಗೆಯವನು, ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ವೃತ್ತಿಭೇದಗಳಿಗೂ ಸಿಲುಕದಂತಹುದು ; ಅದು ರತಿ, ಹಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವಂತಹದು, ಪ್ರತಿಭೆ, ಸ್ಮೃತಿ, ಅನುಭವ ಮುಂತಾಗಿ ಅನ್ಯವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದುದು, ಬ್ರಾಹ್ಮೀ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದು, ಸುಖರೂಪವಾದುದು, ತನ್ನಿಂದ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುವಂತ ಹದು (ಎಂದರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕೇವಲ ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅರಿಯಬಹುದಂತಹದು), ಇದಕ್ಕೆ ಆಸ್ವಾದ ಎಂದು ಹೆಸರು. ರಸವು ಇಂತಹ ಸಂವಿತ್ ಸ್ವರೂಪವಾದುದು.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಈ ರಸಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತಾದಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು. ಇದು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಲಕ್ಷಣವಷ್ಟೆ. ಇದರಿಂದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ರೂಪದ್ದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಸುಖರೂಪದ್ದು, ಆಸ್ವಾದ ಸ್ವರೂಪದ್ದು (ಆದುದರಿಂದ ನಿತ್ಯ, ಬುದ್ಧ, ಶುದ್ಧ, ಮುಕ್ತ ಸಂವಿತ್ ಸ್ವರೂಪವಲ್ಲ) ಎಂದೆಲ್ಲ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅದು ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಎಂದೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನವಾಗು ತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜಿಜ್ಞಾಸುವಿಗೆ ಬಾಯಿಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

೪. ಸಂಗೀತರಸ

ಸಂಗೀತವು ಪರಾರ್ಥನಿಷ್ಠವಾದಾಗ, ಎಂದರೆ ವಾಗರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಧೀನವೂ ಪೋಷಕವೂ ಉಪಕಾರಕವೂ ವಿಧೇಯವೂ ಆದಾಗ ಅದರಿಂದ ಪ್ರತೀತಿಗೊಳ್ಳುವ ರಸವು ಉಪಾಧಿ ಸಹಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಾದ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಾಗರ್ಥ ವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಿ ಭಾವಸಂಲಗ್ನವನ್ನಾಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂ ದರೆ ಎರಡೂ ಶಬ್ದರೂಪಿಗಳು, ಏಕೇಂದ್ರಿಯಸಹೋದರಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದ ಸಂಕೇತದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ನಾದಲಯಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯಿದೆ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕಾರಣ ದಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮತಂಗಮುನಿಯು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜಾತಿಗಳೆಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರ ಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಿವಿಧ ಅಂಶಸ್ವರಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ರಸಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕವಾದ

ರಸವಿನಿಯೋಗವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳಿದನು. ಆದರೆ ನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾದ ಕಲೆಯೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ ಇಂತ ಹದೇ ರಸವಿನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಗತಾನುಗತಿಕನ್ಯಾಯದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದರು. ಇದರಿಂದ ಪ್ರಮೆಯು ಹುಟ್ಟುವುದರ ಬದಲು ಭ್ರಮೆಯೂ ಪ್ರಮಾದವೂ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಸಂಗೀತದ ಸಂಕೇತದ್ರವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನಾಗೌರವನ್ಯಾಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ತರ್ಕಕ್ಷಮವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿರುವ 'ನಿಷ್ಪತ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ಸಂಯೋಗ' ಶಬ್ದಗಳು ನಿರರ್ಥಕವಾಗು ತ್ತವೆ.

ಪದವೂ ಸ್ವರವೂ ಏಕೇಂದ್ರಿಯ ಸಹೋದರರಗಳು, ನಿಜ ; ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಂಕೇತ ದ್ರವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪದಕ್ಕೆ ಅಭಿಧಾ, ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸ್ವರಲಯಗಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ; ಪದಕ್ಕೆ ಕೋಶಾರ್ಥವಿರುವಂತೆ ಸ್ವರಲಯಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆಕಾಂಕ್ಷಾ, ಯೋಗ್ಯತಾ ಮತ್ತು ಸಂನಿಧಿಗಳು ಪದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಾನು ಶೀಲನದಲ್ಲಿ ಪದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗರ್ಥವನ್ನು ಮೀರುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಅದನ್ನು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವನ್ನಾಗಿಸುವುದೇ ಸ್ವರಲಯಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವು ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾದಾಗ ಅದರ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಯೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತಾನುಭವವು ನೇರವಾಗಿಯೂ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿಯೂ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಮಾತುಗಳಿಂದಾಗಲಿ, ಅನ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಿಂ ದಾಗಲಿ ಅನುವದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾರ್ಥವು ಸಹಜ, ಸ್ವಭಾವ. ಪರನಿಷ್ಠಾರ್ಥವು ಆನುಷಂಗಿಕ, ಅಮುಖ್ಯ. ಪದಾರ್ಥದೊಡನೆ ಹುಟ್ಟುವ ರಸವು ಲೌಕಿಕ ರಸವಾದಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಂಗೋಪಾಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ವಿಕ್ಷೇಪ, ದೇಹ ಭಂಗಿ, ಮುಖವರ್ಣ, ಧ್ವನಿ, ಕಾಕು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿ, ಅಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ, ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಶಾರೀರಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯು ತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ರಸವು ಅಲೌಕಿಕ ; ಅದರ ಉಪಕರಣಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕಗಳು, ಸಹಜಗಳಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಇದ್ದು, ಮುಗಿಯುವುದರ ಬದಲು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ರಸವು ಲೌಕಿಕರಸದ ಛಾಯಾರೂಪವಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಆನಂದದಾಯಕವಾಗಿದ್ದು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯು ತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಪದಾಶ್ರಿತವಾದ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ, ಪ್ರೇರಿಸುವ, ಪೋಷಿಸುವ, ಪೂರೈಸುವ, ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸ್ವರದ ಉದ್ಗಾರ, ಹ್ರಸ್ವ-

ದೀರ್ಘ, ಮಂದತೆ-ತೀವ್ರತೆ, ಉಚ್ಚತೆ-ನೀಚತೆ, ಕಾಕು, ವಿವಿಧ ಗಮಕಗಳು ಇವುಗಳನ್ನೂ ಲಯದ ದ್ರುತ-ಮಧ್ಯ-ವಿಲಂಬ, ಚತುರಶ್ರಾದಿ ವಿವಿಧ ಗತಿಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಗಮಕದ, ಎಂದರೆ ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತ ಸುಖಾವಹವಾದ ಸ್ವರಕಂಪದ (=ಸ್ವರವಕ್ರತೆಯ) ಪಾತ್ರವು ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸ್ವರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ವಿವಿಧ ರಸಭಾವಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒದಗುತ್ತವೆ. ಇವೂ ಕಾಕುಗಳೂ ಮೂಲತಃ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಇಂಗಿತಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಉದ್ಗಾರವಿಶೇಷಗಳೇ. ಉದಾ. ಓ, ಅಯ್ಯೋ, ಆಹಾ ಮುಂತಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಎಷ್ಟು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದು ! ಇವುಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸಿ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಉಚಿತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶಾನುಸಾರವಾಗಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಆಯಾ ಮೂಲಭಾವಗಳನ್ನು ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಛಾಯಾರೂಪದಲ್ಲಿ, (ಶೋಕಕರುಣವೀರಾದಿ ರಸಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲೌಕಿಕಸನ್ನಿವೇಶ ವಿರಹಿತವಾಗಿ) ಗೋಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಸವು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಸುಖರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ರಾಗಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ರಸ ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಆದರೂ, ನಿಪುಣನಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳ ಒಳಗೆ ಯಾವ ರಾಗದಲ್ಲಾದರೂ ಯಾವುದೇ ರಸಭಾವಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಮೇಲ್ಕಂಡ ತಂತ್ರಗಳ ಕೌಶಲಪೂರ್ಣ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಸಬಹುದು. ಪದಾಶ್ರಿತವಾದ ಗಾನವು ನೀರಿದ್ದಂತೆ ; ನೀರು ತನಗೆ ಸೇರಿಸಿದ ಬಣ್ಣ, ರುಚಿ ಅಥವಾ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಗಾನವೂ ತನಗೆ ಆಸರೆಯಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ರಸಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು. ಆದುದರಿಂದ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ, ಅದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದಾಶ್ರಿತವಾದ ಗಾನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ, ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ; ಸ್ವಾರ್ಥನಿಷ್ಠ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಅಲ್ಲಿ ರಸಭಾವಗಳ ಛಾಯೆ ಗೋಚರಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಾಕು ಗಮಕಾದಿಗಳ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ, ಉದ್ದೇಶಪೂರಿತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತಹದು. ಇಂತಹ ಛಾಯೆಯು ಅಮೂರ್ತವಾದುದು, ಲೌಕಿಕ ರಸಸನ್ನಿವಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿತವಾದುದು, ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು.

೫. ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳು

ಇದಿಷ್ಟೂ ಬರಿಯ ಮಾತಾಯಿತು; ಸಂಗೀತವು 'ಯದ್ವಾ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಣ್ಯೇತಾನಿ ಮನ್ವತೇ' ಅಲ್ಲವೆ? ಆದುದರಿಂದ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸಮರ್ಥನೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆಯೆ ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂದ

ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಮಾಡದೆಯೇ, ನಾನು ಹೇಳುವ ರಸವನ್ನೋ ತಮಗೇ ಸ್ಫುರಿಸುವ ರಸವನ್ನೋ ಸವಿಯದೆಯೇ ಹೋಗಬಹುದೇ ?

ಈ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವವರು ರಾ. ಸ. ನಂದಕುಮಾರರು ; ಅವರು ಸಂತ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನವರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸವ್ಯಸಾಚಿ. ದೂರದರ್ಶನ, ಬಾನುಲಿ, ಸಭಾವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪರಿಚಿತರು. ಭಾರತಸರ್ಕಾರದ ಫೆಲೋಶಿಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಪದದ ಪುನಾರಚನೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದವರು. ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯ-ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೋವಿದರು. ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಪ್ರೇಷಿತರಾಗಿ, ಆಹ್ವಾನಗಳ ಮೇಲೆ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಹಾಡಿ ಬಂದವರು. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯನಗಂಧರ್ವನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಅನ್ವರ್ಥಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲಾಗಿ, ಇಂತಹ ಸವಾಲಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುವ ಸಾಹಸಿಗಳು.

ಈ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಪದಾಶ್ರಿತ ರಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾರ್ಥ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವೀರ ಅಥವಾ ಧೀರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ನಿಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ದೊಡ್ಡದೋ ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ದೊಡ್ಡದೋ ಎಂಬ ಪದ. ಭಕ್ತನು ಇಲ್ಲಿ ಸಿರಿವಂತರಿಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ : ಈ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬೇಗಡೆ ರಾಗದ ಭಾವಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪೋಷಿಸುವಂತಿದೆ ; ಕೇಳಿ—

ನಿಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯದೊಡ್ಡದೋ–ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ದೊಡ್ಡದೊ ।
ನಿಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ನಾರಾಯಣನು ।
ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯದೊಡೆಯ ಪುರಂದರವಿಠಲನು ॥

ಶೋಕ ಅಥವಾ ಕರುಣೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕುಮಾರಸಂಭವದಿಂದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ : ಪಿನಾಕಿಯು ಮನ್ಮಥನನ್ನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರಿಯನು ಪತಿಯಾಗುವ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರ ಬದಲು ತನ್ನ ರೂಪವು ತನ್ನ ಮನೋಭವವಾದ ಮನೋರಥವು ಸಹಮನೋಭವನಂತೆಯೇ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯಾಯಿತಲ್ಲ ಎಂದು ಪಾರ್ವತಿಯು ವಿಲಾಪಿಸುತ್ತಾಳೆ, ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಹಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ :

ತಥಾ ಸಮಕ್ಷಂ ದಹತಾ ಮನೋಭವಂ ಪಿನಾಕಿನಾ ಭಗ್ನಮನೋರಥಾ ಸತೀ ।
ನಿನಿಂದ ರೂಪಂ ಹೃದಯೇ ಪಾರ್ವತೀ ಪ್ರಿಯೇಷು ಸೌಭಾಗ್ಯಫಲಾ ಹಿ ಚಾರುತಾ ॥

ಈ ಭಾವವನ್ನು ತಮಗೆ ಹೃದ್ಯವಾಗಿಸಲು ನಂದಕುಮಾರರು ಬಳಸಿದ ರಾಗ ವಾಸಂತಿ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ ; ಶೋಕಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೀಸಲೇನೂ ಅಲ್ಲ ;

ಆದರೆ ಗಾಯನ ಕೌಶಲದಿಂದ ಇದು ತಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ಕರಗಿಸಿ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮಡುಗಟ್ಟಿಸಿತು.

ಈಗ ಒಂದು ಜಾವಳಿ—ವೀಣಾಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯನವರದು. ಇದರ ರಾಗ ಸುರಟಿ. ಜಾವಳಿಯು ಮಣ್ಣಿನ, ಮೈಯಿನ ವಾಸನೆಯುಳ್ಳ ಶೃಂಗಾರದ ಹಾಡು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಮಾಚ್, ಜಂಜೂಟಿ, ಬೇಹಾಗ್‌ಗಳಂತಹ ದೇಶ್ಯರಾಗಗಳೇ ಸರಿಯೆಂಬುದು ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬುಗೆ. ಆದರೂ ಸುರಟಿಯಂತಹ ರಾಗವನ್ನೇ ಈ ಜಾವಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿ 'ಮುಟ್ಟವದ್ದಂಟೆ ಕೋಪಮಾ !' (ಮುಟ್ಟಬೇಡವೆಂದರೆ ಕೋಪವೆ ?" ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಮುಟ್ಟಬೇಡ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು, ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಯಾರೂ ನೋಡದಂತೆ ಮುಟ್ಟು, ಕೋಪವು ಅತಿಯಾಗಿ ನಲ್ಲನು ಹೊರಟುಹೋದರೆ ಏನು ಗತಿ, ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಕಾಲದೇಶಗಳೆಂಬುದಿಲ್ಲವೆ, ಹಾಡುಹಗಲೇ, ಅತ್ತೆನಾದಿನಿಯರು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಈ ಭಂಡತನವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದೆ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ನಲ್ಲೆಯ ಹಲವು ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿಸಬಹುದು. ಸುರಟಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಾಜಿನ ಲೋಟ : ಯಾವ ಬಣ್ಣದ ರಸವನ್ನಾದರೂ ತುಂಬಬಹುದು.

ಭಯಾನಕ, ಅದ್ಭುತ, ರೌದ್ರ ಎಂಬ ಮೂರು ರಸಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ರಾಗವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಮೋಹನವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೀರರಸಪ್ರಧಾನವೆಂಬುದು ಭಾವನೆ. ಈ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬೇಗಡೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು ತಮಗೆ ನೆನಪಿರಬಹುದು. ಈಗ ಮೋಹನವೆಂಬ ನೀರಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಮೂರು ರಸಗಳ ರುಚಿಯನ್ನು ಯೋಜಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾಜರ ಲಕ್ಷ್ಮೀನೃಸಿಂಹಪ್ರಾದುರ್ಭಾವದಂಡಕ : ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವು ಪ್ರಹ್ಲಾದನನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಹಿಂಸಿಸಿದ್ದರ ಭಯಾನಕ ; ಭಯಂಕರನಾದ ರಕ್ಕಸನಿಗೆ ನೃಸಿಂಹನ ರೂಪ, ಆವೇಶ, ಕೋಪಗಳಿಂದ ಆದ ಭಯ ; ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ದೇವತೆಗಳು, ಮನುಷ್ಯರು—ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಂಡ ಅದ್ಭುತ ; ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗಿಯುವಾಗ ರೌದ್ರ, ಕೇಳಿ—

ಹೋ ಎಲೋ ದುರ್ವಿನೀತ ! ಎಲೋ ಮಂದಬುದ್ಧೇ ! ಎಲೋ ನೀ ಇಂತು ಸ್ತಬ್ಧನಾದೇತಕೋ, ವಂಶಘಾತೀ, ಎಲೋ ಎಲೋ ಪಾಪಜಾತಿ !

ಇನ್ನು, ಮಾತಿನ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯ ; ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕರುಣೆ, ಶೋಕಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಟ್ಟ ರಾಗ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿರುವ ಈ ತೋಡಿರಾಗವನ್ನು ಕೇಳಿ :

(ತೋಡಿರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ)

ಈಗ ಇದೇ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ :

ತಾರೆ ತತ್ತಾರೆ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ದೋಸೆ, ತಾತಾರೆ, ತತ್ತಾರೆ ತಿಂಬೋಕೆ.

ಈಗ ತಾವೆಲ್ಲ ನಕ್ಕಿದ್ದು ಈ ಮಾತುಗಳಿಗಾಗಿ ; ಒಬ್ಬ ಕುಶಲದರ್ಜಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತೋಡಿ

ಯಲ್ಲಿ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಹೊಲೆದುಕೊಟ್ಟ. ಅಷ್ಟೆ.

ಇದೇ ತೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟ ಭಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಾಧ್ಯ ; ಇದನ್ನು ಆಲಿಸಿ :

ದೇವಿ ಅಂಬ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ತಾವಕ ಚರಣಭಕ್ತಿಂ ಸದಾ ದೇಹಿ

ಈಗ ಇದೇ ತೋಡಿಯು ಮಾತುಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವ-ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವ-ಭಾವದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ, ಕೇಳಿ.

(ತೋಡಿರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ)

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಬ್ಬನೇ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರನು ರಚಿಸಿದರೂ ಅವೆರಡರ ಭಾವಗಳು ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಪರಸ್ಪರವಾಗಿರು ತ್ತವೆ ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಸುಗಮಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತ, ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಪರಸ್ಪರತೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂತ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಗ್ಗಜವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ನಿಯಮ ; ಇರುವುದು ಅಪವಾದ.

ಉದಾ : ಭೈರವಿ ರಾಗದ ವಿರಿಬೋಣಿ ವರ್ಣ; ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಶೃಂಗಾರರಸ; ರಾಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದರ ಯಾವ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲ ; ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾತಾಪಿಗಣಪತಿಂ ಭಜೇಹಂ ಕೃತಿಯ ಮಾತುಗಳು ಕುರಿತಿರುವುದು ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು, ಅವನ ಭಜನೆಯನ್ನು ; ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ, ಯೋಗ, ತಂತ್ರ, ಮಂತ್ರ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ರಹಸ್ಯಗಳು. ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾದ ಹಂಸಧ್ವನಿ ರಾಗವು ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ತಟಸ್ಥ. ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರ 'ನಿನ್ನೇ ಭಜನ ಜೇಯುಚು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಶ್ರೀರಾಮನ ಸ್ತುತಿ, ಭಜನೆ, ಆದರ ರಾಗ ನಾಟಿ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವುದು ಧೀರಭಾವ, ವೀರಭಾವ. ಇನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯ ನೆರವಲು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ರಾಗದ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

(ಈ ರಚನೆಗಳ ಗಾಯನ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ)

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಈ (ಒಂದೇ) ರಸ ಎಂಬ ಕಂದಾಚಾರದ ನಂಬಿಕೆ. ಇದು ಅಸಂಗತ ; ರಾಗವು ಸ್ಫಟಿಕದಂತೆ ; ಅದರ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ ; ರಾಗ ಎಂದರೆ ಬಣ್ಣ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ, ಅಠಾಣಾರಾಗವು ವೀರರಸವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ನಂದಕುಮಾರರು ಹಾಡಲಿರುವ ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ವೀರ, ಶೋಕ, ಕರುಣ, ಕೋಪ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ, ಕೇಳಿ.

(ಅಠಾಣಾ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ)

ಇದು ಗಮಕ, ಕಾಕು, ಲಯ, ಹ್ರಸ್ವ, ದೀರ್ಘ, ಮಂದ-ತೀವ್ರ, ಉಚ್ಚ-ನೀಚ,

ಘಾತ-ಸಂಚು ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ (ಆಯಾ ಭಾವವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿ) ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಪದಾಶ್ರಿತವಲ್ಲದೆ ರಸವು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾದರೆ ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಈಗ ತಾವು ತೋಡಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಒಂದು ಖಂಡವನ್ನು ಕೇಳಿ :

(ಆಲಾಪನೆ)

ಇದರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರಧೈವತಗಳದು ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪ ; ಇವು ತೋಡಿಗೆ ಸಹಜ. ಇವನ್ನೂ ಇತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಗಮಕವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಇದೇ ತೋಡಿಯು ಬೇರೆ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಯಾವ ಗಮಕವನ್ನು ಯಾವಾಗ, ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಆಯಾ ಗಾಯಕ ವಾದಕರ ರುಚಿಯ, ಆಯಾ ರಾಗದ ದರ್ಶನದ, ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ, ಕೌಶಲದ ವಿಷಯ. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರವಿದೆ ; ಆಯಾ ರಾಗದ ಆಯಾ ಭಾವವು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಕೆಡಬಾರದು, ರಾಗದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅಂದಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರಬಾರದು, ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಯಮ.

(ತೋಡಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗದ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಉದಾಹರಣೆ)

ನೀಲಾಂಬರಿ ರಾಗವು ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ ; ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಾಂಗತ್ಯವೂ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ವಿಲಂಬಿತವೂ ದೀರ್ಘವೂ ಆದ ಗಮಕಗಳೂ ಶೋಕ, ಕರುಣಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ.

(ನೀಲಾಂಬರಿ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ)

ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನು ನೀಲಾಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಆಲಿಸಿ; ಇಲ್ಲಿ ಗಮಕಗಳು ಸಹಜ ; ರಾಗದ ಈ ಸ್ವಾರ್ಥನಿಷ್ಠ ರಸವು ಅಮೂರ್ತ, ಇಂತಹದೇ ಎಂದು ಬೆಟ್ಟಿಟ್ಟು ತೋರಿಸಲಾಗದಂತಹದು:

(ನೀಲಾಂಬರಿ ರಾಗದ ಸ್ವರಜತಿಯ ಗಾಯನ)

ಇದು ಯಾವುದೊಂದು ಗೇಯಬಂಧದ, ತಾಳನಿರ್ಬಂಧದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

(ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆ, ತಾನ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳ ಗಾಯನ)

೬. ದೃಷ್ಟಿ ವೈವಿಧ್ಯ

ನನ್ನ ಮತ್ತು ನಂದಕುಮಾರರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಉದ್ದೇಶವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು— ಭರತ ಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರವು ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸು

ವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬೇಕಾಗಬಹುದು; ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪದಾಶ್ರಿತರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ, ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಪ್ರೇರಿಸುವ, ಪೋಷಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣ ವಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ—ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡು ವುದು.

ರಸಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾನು ಒಬ್ಬ ವ್ರಾತ್ಯ. ಭರತ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಕಾಲದೇಶ ಗಳಲ್ಲಿ ದೂರದೂರದಲ್ಲಿ ಅಂಡಲೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ; ಗೋಚರ, ಅನುಭವ, ಭಾವಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮಾದರಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಸ್ಫೋಟವಾದದ ಒಂದು ವಿಚಾರವು ಭಗವಾನ್ ಭರ್ತೃಹರಿಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಅಂತೆಯೆ ಗೆಷ್ಟಾಲ್ಟ್, ಆಂಟಾಲಜಿ, ಸಿಸ್ಟಂಸ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಾ ನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಚಾರವೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಇಷ್ಟೆ, ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ಎಂದಾದರೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ ವಾದೀತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ತಲೆಕೆಡಿಸದೆ ಇಲ್ಲ !

೨೧. ಸಂಗೀತ ಪವಾಡ, ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ

ಪವಾಡ

೧. ಪವಾಡ : ನಿರೂಪಣ

'ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಸತ್ತಿದ್ದವನನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಬದುಕಿಸಿದರಂತೆ. ಹೌದೆ ?'

'ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮಳೆ ಬರಿಸಿದರಂತೆ. ನಿಜವೆ ?'

'—ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಕಾಯಿಲೆಗಳನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡುತ್ತಾರಂತೆ. ಹೌದೆ ?'

'ವಿದ್ವಾನ್—ರವರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪೈರು ಬೆಳೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಮಾಡುವ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರಂತೆ. ನಿಜವೆ ?'

ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಿತ್ರರು ಆಗಾಗ ಕೇಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ; ಸಿದ್ಧಾಂತಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಥವಾ ರುಜುವಾತು ಮಾಡುವ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಅವು ಪ್ರಾಯಃ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ದೀಪವಿಟ್ಟಂತಹ ಉತ್ತರಗಳೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಕಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ, ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎಷ್ಟು ದೂರ ಒಯ್ಯಬಹುದು ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಒಯ್ಯುವ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದು.

ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅಥವಾ ಅವಕ್ಕೆ ಹೇತುವಾದ ಘಟನೆ, ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಪೈಕಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. (ಶಿಲ್ಪ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಡಕಣಾಚಾರಿ-ಜಕಣಾಚಾರಿಗಳ ದಂತಕಥೆಯಿರುವುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ವೃತ್ತಿಕೌಶಲದ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇರಬಹುದಾದ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಡಿಮೆ.) ಇಂತಹ ಸಂಗೀತಪವಾಡಗಳ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಸಂಗೀತವು ಮತಧರ್ಮಗಳ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಆರಾಧನಾ ಕ್ರಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾನವ ಕುಲದ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಪ್ರಾಚೀನಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೂ ಮತಧರ್ಮಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಕ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ನಂಟು, ಅಂಟು ಉಂಟು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಅಥವಾ ಹುಡುಕಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿದ್ದು, ಮರ್ತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದು, ಕೇಳಿ

ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದ್ದು ದೇವತೆಗಳೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತವು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪವಾಡಗಳು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ದೃಷ್ಟಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಪವಾಡಗಳ ದಂತಕಥೆಗಳು ಜನಜನಿತವಾಗಿವೆ. ಅಂತಹವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವನ್ನು (ಮಾತ್ರ)ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಹೀಗೆ, ಶಿವನಟರಾಜನು ಢಕ್ಕೆಯನ್ನು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸಲ ನುಡಿಸಲಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಸಕಲ ಶಬ್ದಸಮಾಮ್ನಾಯವು ಹುಟ್ಟಿತು. ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು ವಾದನದಿಂದ ಪಶುಗಳು ಮೇಯುವುದನ್ನು ಮರೆತವು ; ಯಮುನೆಯು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹರಿದಳು ; ಗಿಡಮರಗಳು ಪುಲಕಗೊಂಡು ಚಿಗುರಿದವು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಜಿಂಕೆಗಳೂ ಆನೆಗಳೂ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಜಿಂಕೆಗಳು ಆಸಾವರೀ ರಾಗದಿಂದಲೂ, ಹಾವುಗಳು ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗದಿಂದಲೂ, ಹಲ್ಲಿಗಳು ಗೌಳಿಪಂತುರಾಗದಿಂದಲೂ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹನೂಮಂತನು ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ಬಂಡೆಗಳು ಕರಗಿ ನೀರಾದವು.

ಅಕಬರ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾನಸೇನನು ದೀಪಕರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದರಿಂದ ದೀಪಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಉರಿದವು. ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಮಳೆಯಾಯಿತು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಘೋರ ನಿಬಿಡಕಾನನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ದರೋಡೆಗಾರರ ಬಾಧೆಯುಂಟಾಗಿ ಅವರ ಸಂಗೀತಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದ ಶ್ರೀರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಧನುರ್ಧರರಾಗಿ ಬಂದು ರಕ್ಷಿಸಿದರು. ಆತನ ಪ್ರಭುವಾದ ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ಶ್ರೀವೈಷ್ಣವದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿ ಶಂಖ ಚಕ್ರಗಳ ತಪ್ತಮುದ್ರಾಂಕನವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಆಜ್ಞೆ ಹೊರಡಿಸಿದಾಗ ಅವರು ವೆಂಕಟಮಖಿಯನ್ನು ಮೊರೆಹೊಗಲು ಆತನು ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ದೇವತಾಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಒಂದು ಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿದನು. ಇದರಿಂದ ದೊರೆಗೆ ಶಿಕ್ಷಾರೂಪದಲ್ಲಿಗುಣಪಡಿಸಲಾಗದ ಉದರವ್ಯಾಧಿಯು ಬಂದಿತು. ಆಗ ಅವನು ಮರುಗಿ ತನ್ನ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಂಡನು. ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸತ್ತಿದ್ದ ಶೇಷಯ್ಯನೆಂಬಾತನನ್ನು ಬಿಲಹರಿರಾಗದ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಲಾಗಿ ಅವನು ಬದುಕಿಕೊಂಡನು. ತಿರುಮಲೆಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ತೆರೆ ಮುಚ್ಚಿದ್ದುದು ಅವರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದಾಗಿ ತೆರೆದು ದಿವ್ಯದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಕಳ್ಳರ ಕಾಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಾಗ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಸೇವೆಯಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮಕೃಷ್ಣರು ಬಂದು ಕಾಪಾಡಿದರು. ಜ್ಯೋತಿಸ್ವರೂಪಿಣಿರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದುದರಿಂದ ದೀಪವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು, ರಾಗದ ಏರಿಳಿತಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ದೀಪದ ಜ್ಯೋತಿಯು ಏರಿ ಇಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ರಾಮತಾರಕ ಮಂತ್ರ ಜಪಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶನವಾಯಿತು. ನಾರದಮುನಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಸ್ವರಾರ್ಣವವೆಂಬ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗ

ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿ, ಹಾಡಿಸಲು ಕುಂಭದ್ರೋಣದ ಮಳೆಯಾಯಿತು. ಅದರ ಅತಿವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲೂ ಇದೇ ಉಪಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದ ಶುದ್ಧ ಮೃದಂಗಂತಂಬಿಗೆ ಒದಗಿದ ಅಸಾಧ್ಯ ಉದರಶೂಲೆಯನ್ನು ನವಗ್ರಹಗಳ ಸಂಗೀತರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ನೀಗಿದರು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನವಿದ್ವಾನ್ ವೀಣಾ ಸಾಂಬಯ್ಯನು ಒಮ್ಮೆ ವೀಣೆಗೆ ತಂತಿಯ ಬದಲು ಕಿತ್ತಾನಾರನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಸುನಾದದಿಂದ ನುಡಿಸಿದನು. ಅವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವರಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅವಸಾನದ ದಿನಗಳನ್ನು ಮುಂಚೆಯೇ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದರ ಪ್ರಕಾರವೇ ನಿರ್ಯಾಣ ಹೊಂದಿದರು. ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಮಡಿಯುಟ್ಟು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ 'ನರಸಿಂಹಹುಡುದಯಿಂಚೆನೆ' ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ನರಸಿಂಹದೇವರ ಪಟದ ಗಾಜು ಸಿಡಿದುಹೋಯಿತು. ಚಲ್ಲಗಾಲಿಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್ ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಉರಿಬಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಂಗಾಳಿಬೀಸಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

೨. ಪವಾಡ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ

ಇಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಘಟನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಡೆದವೆ ಇಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ನಡೆಯದೆ ಇದ್ದರೆ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಹೇಗೂ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ನಡೆದಿದ್ದರೆ ಅವು ಪವಾಡಗಳೆ, ಅವು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆದವುಗಳೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತ.

ಮೊದಲು ಪವಾಡವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ. ಪವಾಡವೆಂದರೆ ಅಮಾನುಷವಾದ ಅಥವಾ ಅತಿಮಾನುಷವಾದ ಅದ್ಭುತವಾದ ಒಂದು ಘಟನೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದಂತೆ ನಡೆಯುವಂತಹದು. ತರ್ಕಕ್ಕೆ—ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ—ಸಿಲುಕದಂತಹದು, ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ, ನಂಬುಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ವಸ್ತುವಾಗುವಂತಹದು.

ಪವಾಡವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ತರ್ಕ, ವಿಜ್ಞಾನ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಘಟನೆಗಳ ನಿತ್ಯಾನುಭವ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಂಬುಗೆಗೆ ಆಪ್ತವಾಕ್ಯ, ಆಗಮ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಮಾಣಗಳೆ ಹೊರತು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಅನುಮಾನ, ಅರ್ಥಾಪತ್ತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನವು ನಿಂತಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಷಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ; ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಲ ಎಷ್ಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಯಾವ ವಿಧಾನದಿಂದ ಒರೆಹಚ್ಚಿದರೂ ಅದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೆ ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೆ ಗೋಚರಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು

ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೋ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅಥವಾ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಪುನಃ ಏರ್ಪಡಿಸಿದಾಗ ಅದೇ ಸಂಗತಿಯು ಗೋಚರವಾಗಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಯು ಪ್ರಯೋಗ, ವೀಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅನುಮಿತಿಗಳೆಂಬ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಪ್ರಯೋಗವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದಲೂ ಅವುಗಳ ವಿವಿಧ ಚಲನಾಂಶಗಳ (variables) ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದಲೂ ಹೋಲಿಕೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣದಿಂದಲೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು. ವೀಕ್ಷಣವು ಅದುಷ್ಟೇಂದ್ರಿಯ ಸನ್ನಿಕರ್ಷದಿಂದ ಉಂಟಾಗಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನವೇಕ್ಷಣ ಅತ್ಯವೇಕ್ಷಣ, ಅವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ದೋಷಗಳಿರಬಾರದು. ಅನುಮಿತಿಯ ತರ್ಕವು ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು, ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಷರತ್ತುಗಳು ಪವಾಡಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪವಾಡವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಲೂ ಬಹುದು, ಗೋಚರಿಸದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು ; ಒಮ್ಮೆ ಜರುಗಿದ ಪವಾಡವು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು ತೀರಾ ಅಸಂಭವ. ಅದೇ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಪವಾಡವು ಪುನಃ ಸಂಭವಿಸುವುದೆಂಬುದೂ ಅಸಂಭಾವ್ಯ. ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗ-ವೀಕ್ಷಣ-ಅನುಮಿತಿಗಳ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರತಾದುದು. ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿಧಾನವು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಬಂಧದಿಂದ ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಏಕೈಕ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಇಂತಹ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರ್ಯವೆಂದೂ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವಿರುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಪವಾಡವು ಆಗಿಯೇ ತೀರುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪವಾಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದ್ದು ಪವಾಡವು ಕಾರ್ಯವೆಂದಾದರೆ ಅದು ಪವಾಡವೇ ಅಲ್ಲ. ರಕ್ತದ ಮಳೆ, ಕಪ್ಪೆಗಳ ಅಥವಾ ಮೀನುಗಳ ಮಳೆ ಮುಂತಾದವು ಆಯಾ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಪವಾಡಗಳು. ಕಾರಣಗಳು ತಿಳಿಯದೆ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಆಗದೆ, ನಿತ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕರೆಯಬಹುದು. ಪಟದಲ್ಲಿ ವಿಭೂತಿಯು ಉದುರುವುದು, ಜೇನುತುಪ್ಪ ಹನಿಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳೇ. ಇದರ ಬದಲು ಯಾವುದಾದರೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವ, ಕೇಳಿಸುವ ಘಟನೆಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯವು. ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ ಎನ್ನಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಸತ್ಯ.

ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಮಳೆಯನ್ನು ಬರಿಸಿದರು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮಳೆಯನ್ನು ಆಗ ಅಲ್ಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಆದುದ

ರಿಂದ ಇದು ಸಾಮುದಾಯಕ ರೂಪದ ಪವಾಡ. ಸಂಗೀತವು ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಮಳೆ ಬಂತು. ಎಂಬ ಸಂಬಂಧವು ಗೋಚರವಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಯಾರು ಹಾಡಿದರೂ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿಯನ್ನು ಅವರಾಗಲಿ ಬೇರೆಯವರಾಗಲಿ ಹಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಸಿದ್ಧವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಗೆ ರಾಮನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದನೆಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸತ್ಯ. ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸುಳ್ಳೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಸ್ವರಾರ್ಣವವನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ನಾರದಮುನಿಗಳೆಂಬುದು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಸ್ವಂತಾನುಭವ.

(ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾವೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಹೋಗಿದ್ದ ಒಂದು ಕೆರೆಯ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಕುಳಿತು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ಮತ್ತಿತರ ರಾಗಗಳನ್ನು ಘಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಹಲವು ದಿನ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರೂ ಒಂದು ಹನಿಯೂ ಬೀಳಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.)

೩. ಪವಾಡ : ಮತವೈವಿಧ್ಯ

ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವವರು ಹೀಗೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ; ಜಗತ್ತಿಗೆಲ್ಲ ಈಶ್ವರನಿದ್ದಾನೆಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಅವನ ನಿಯಮಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಲ್ಲ ; ಅವನೆ ಒಡೆಯನಾದುದರಿಂದ ಈ ನಿಯಮಗಳ ಹೊರಗೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದು. ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿನಿಯಮಗಳ ಭಂಗವೆಂದೋ ವಿರುದ್ಧವೆಂದೋ ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಇಂತಹ ನಿಯಮಗಳು ಅನಮ್ಯವೆನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಸಡಿಲವೆಂದೂ ಹಿಗ್ಗಿಕುಗ್ಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಹುದೆಂದೂ ಅದರ ಒಳಗೆ ಪವಾಡಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ನಿಯಮಗಳು ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ; ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಬಾಹ್ಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾರಣ-ಕಾರ್ಯಭಾವದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ; ಹಾಗಿಲ್ಲದ, ಅಥವಾ ಕಾರಣವು ತಿಳಿಯದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ರೈಲು, ದೂರವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನ, ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲ ಅವುಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪಾಮರರಿಗೆ ಪವಾಡಗಳಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬಂದವು. ಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಅವು ಸಹಜ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಪ್ರಕೃತಿಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಘಟನೆಗಳ ಹೇತುಗಳು ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಪವಾಡಗಳು ಪರಮಾತ್ಮನ ವಿಭೂತಿಯ ದರ್ಶನಗಳು, ಘಟನೆಗಳು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಸ್ತಿಕಶ್ರದ್ಧೆಯು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲೇ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ದೇವರು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದಾಗ ಗೋಚರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಅವನ ಅಧೀನ. ಅವನೇ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದೆಂದುಕೊಳ್ಳದ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ ; ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತಗಳು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಅವನ ಇಂತಹ ಭಂಗಿಯನ್ನೂ

ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪವಾಡ ಶಕ್ತಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಿಷಯ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಅಂತರ್ಯಾಮಿಯಾದ ಭಾವಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿರೀತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬಲ್ಲದು ; ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸ ಬಲ್ಲದು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಪವಾಡವಾದಾಗ ಬದಲಾಗುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲ ; ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದವರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ವವು ಈಶ್ವರನ ಲೀಲೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ, ಪವಾಡವು ಅವನ ಇಚ್ಛೆಯ ರೂಪವಾಗಿದೆ.

ಪವಾಡಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವವರಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕರೂ ಉಂಟು, ಆಸ್ತಿಕರೂ ಉಂಟು. ನಾಸ್ತಿಕರ ಮತದಂತೆ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ, ಘಟನೆಗೂ ಒಂದೋ ಹಲವೋ ಕಾರಣಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಿಯತ, ನಿತ್ಯ. ಈ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಘಟನೆಗಳೂ ನಡೆಯಲಾರವು. ಆದುದರಿಂದ ಪವಾಡಗಳು ಹಿಂದೆಯೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಈಗಲೂ ಮುಂದೆಯೂ ಆಗ ಲಾರವು. ಆಸ್ತಿಕರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗದವರು, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವುದೆಲ್ಲವೂ ಅದ್ಭು ತವೆ ; ಭೌತಿಕ, ರಾಸಾಯನಿಕ, ಜೀವವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮಗಳೂ ಅದ್ಭುತಗಳೆ, ಅವುಗಳ ಫಲಗಳಾಗಿ ಪ್ರತಿ ದಿನ, ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ನಡೆಯು ತ್ತಿರುವುದೆಲ್ಲ ಪವಾಡವೆ ; ಕಾರ್ಯಭಾವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತರ್ಕಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ದರೆ, ಎಂದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನದ ವಿವರಣೆಯ ಆಚೆ, ಏಕೆ, ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ಪವಾಡ, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗುವುದೆಲ್ಲ ಪವಾಡ, ಅದ್ಭುತ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ವರ್ಗವಿದೆ. ಅವರುಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಮೂಲತಃ ಜರುಗುವುದು ಮೂರೇ ಪವಾಡಗಳು ; ಸೃಷ್ಟಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇಚ್ಛಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅವತಾರ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಮತದಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳೆನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಘಟನೆಗಳೆ, ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಕಾರಣಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ, ವಿಜ್ಞಾನವು ಇನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿದಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟೆ. ಅವೂ ನಮಗರಿಯದ ಯಾವುದೋ ನಿಸರ್ಗ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಬೇರೆಯವರ ಮತದಂತೆ ಪವಾಡಗಳು ಗಣಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಲ್ಪಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ('ಲೋ ಪ್ರಾಬಬಿಲಿಟಿ') ಘಟನೆಗಳು ; ಆದರೆ ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಘಟನೆಗಳು ಇಂತಹ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಯಿಂದ ಆಗುತ್ತವೆ, ಆಗಲಾರವು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದಂತಹವುಗಳೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಪವಾಡಗಳು ನಿತ್ಯ ಪರಿಚಿತವಾದ ನಿಸರ್ಗನಿಯಮಗಳ ಆಚೆ ಅಥವಾ ಹೊರಗೆ ಇರುವ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಈ ವಲಯವನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯದ ಕಾರಣ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ, ಅಷ್ಟೆ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅಖಿಲ ಸೃಷ್ಟಿಯು ವ್ಯಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದುದೆಂದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಮುಗಿದುಹೋದು

ದಲ್ಲ ; ಕ್ಷಣಕ್ಷಣವೂ ಹೊಸತದರ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಆಗುತ್ತಲೆ ಇವೆ ; ಲಯವೂ ನಡೆಯುತ್ತಲೆ ಇದೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಎನ್ನುವಾಗ, ತನ್ನ ಅಲ್ಪಾನುಭವದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ಗೋಚರಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸಿ, ಗೌಣಗೊಳಿಸಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಆಯಾ ಗೋಚರಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ನಿಯಮಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆಯೋ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾನೋ ಎಂಬುದಿನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಚಿತ್ರಣವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೊರತು ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಮಾರ್ಗವು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಪವಾಡವು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಘಟನೆ ಹೌದೆ ಅಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

೪. ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ : ಪವಾಡ ?

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪವಾಡಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆಯೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹೌದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನಂತೂ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ ; ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಸತ್ತವನನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದರು, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಮಳೆಯನ್ನು ಸುರಿಸಿದರು ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ-ಕ್ರಿಯಾ-ಕರ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದುದು ; ಎಂದರೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವು ಆಗಿದ್ದು ಅವರ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ, ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದ ಸಿದ್ಧಿಗಳಿಂದ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ ; ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬಿಲಹರಿರಾಗವನ್ನು ಯಾರು ಹಾಡಿದರೂ—ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಬಳಸಿರಬಹುದಾದ, ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳನ್ನೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹಾಡಿದರೂ—ಸತ್ತವರನ್ನು ಬದುಕಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾರು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಿದರೂ ಮಳೆಯು ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಅಥವಾ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಈ ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತವು ನೇರವಾಗಿ ಕಾರಣವಲ್ಲ, ಅದು ಆಯಾ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಮೆರೆದವರು ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತವನ್ನಾಗಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಯೋ ಬಳಸಿದರು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿತ್ತು ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯೂ ಸಿದ್ಧಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಪವಾಡದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಶಕ್ತಿ. ಈ ಶಕ್ತಿಯು ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ, ನಿಮಿತ್ತವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೇ ಸರಿ. ಹಾಗಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬೇಕೆಂದಾಗ ಬೇಕೆನ್ನುವ ಪವಾಡ

ಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥರೆಂದಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ರೋಗಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ವಿಷಯ. ಆದರ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯು ಪವಾಡದಿಂದಲೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಪಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೂರಾರು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ನಾನು ಭೇಟಿಯಿತ್ತು ಅವುಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಲಹೆಗಳನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಿಂದ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯು ಇತ್ತ ಪವಾಡವೂ ಅಲ್ಲ, ವೈದ್ಯಕೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ತ್ರಿಶಂಕು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಯು ನಡೆಯದಿರುವುದು. 'ಚಿಕಿತ್ಸೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಂದು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳ ಫಲಗಳು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ, ಅನಿಯತವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ ಫಲಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ನೈಯತ್ಯ; ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅದೇ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೆಂಬ ಪದವಿಗೇರಿಸಬಹುದು.

ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ತುಂಬಾ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಶುಮಾನವನ ಮತಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಡನೆ ಯಕ್ಷಿಣಿ (ಮ್ಯಾಜಿಕ್), ಪವಿತ್ರಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ (ಕಲ್ಚರಲ್ ಆಂತ್ರೋಪಾಲಜಿ) ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಧಾರ್ಮಿಕಾಚರಣೆ, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ಪುರಾಣಕತೆಕಟ್ಟುವುದು—ಇವು ಶಿಶುಮಾನವನ ಮೌಲಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಂದು ಸಂಕೇತವಾದಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಮಷ್ಟಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಯಾ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಗಳನ್ನು ವಾಸಿ ಮಾಡಲೆಂದು ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ನಾಯಕನು ಆಯಾ ಗುಂಪಿನ ಸದಸ್ಯರ ಆಧಿಭೌತಿಕ, ಆಧಿದೈವಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೋಗರುಜಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ವೈದ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಉತ್ತರ ಅಮೆರಿಕ ಖಂಡದ ಶಾಮನ್ (shaman), ಆಫ್ರಿಕಾಖಂಡದ 'ವಿಚ್ ಡಾಕ್ಟರ್'(witch doctor)ಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇಂತಹ ಚಿಕಿತ್ಸಾಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅತೀಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾದ, ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ,

ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕರೆದು ಅವುಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯಕರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಡೂ ಕುಣಿತವೂ, ಪವಿತ್ರವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನವೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಅವಶೇಷಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಚಿಕಿತ್ಸೆ

೧. ಪ್ರವೇಶ

ಸಂಗೀತಾನುಭವವು ದೈಹಿಕ, ರಸಾತ್ಮಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ; ಇದೇ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ವನಿಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಜಗತ್ತುಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿ, ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮಾನವಮಾನಸವು ಮೂಲಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಕೇತಗೊಳಿಸಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಸಾಧಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾನವನಿಗೆ ಸಂಗೀತವು ತೊಟ್ಟಿಲಿನಿಂದ ಅಂತ್ಯೇಷ್ಟಿಯವರೆಗೆ ಒಡನಾಡಿ; ಸಂಗೀತವಿರದ ಮಾನವ ಸಮುದಾಯವು—ಅದೆಷ್ಟೇ 'ಬರ್ಬರ'ವಾಗಿರಲಿ—ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಂತೂ ಶಿಶುವು ಗರ್ಭಸ್ಥವಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ವೀಣಾನಾದವನ್ನೂ ಅದರ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಕೇಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಶ್ರುತಿಯು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮರಣಾನಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಜೀವನು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಲೋಕಾಂತರದಲ್ಲಿ ಕೇಳುತ್ತಿರಲೆಂದು ಅದೆಷ್ಟೋ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಶವದೊಡನೆ ಹೂಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಮಾನಸವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಉಗಮಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಸಂಘಟನೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂದು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ಮಾನವ ಕುಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯೂ ಆದ ವಾಗನ್ಯಸಂಪರ್ಕಸಾಧನವೂ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಾಧನವೂ ಆಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ-ಶ್ರೋತೃಗಳಿಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೂ ಅದು ಸಮೀಪತಮ; ಎಂದರೆ ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮವು ಪಾರದರ್ಶಕ; ವಾಙ್ಮೂಲವಾದ ಇತರ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅರ್ಥವು ಪ್ರಸನ್ನಗ್ರಹಣವನ್ನು ಅಥವಾ ಪ್ರಸನ್ನ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ವಭಾಷೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಉಂಟು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಧಿಕ ಮಂದಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾನಸಿಕ ಸತ್ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ತನ್ಮೂಲಕವಾದ ದೈಹಿಕ ಸತ್ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾನವನು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ನರತಂತು

ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ರೋಗನಿವಾರಕ ಹಾಗೂ ರೋಗಚಿಕಿತ್ಸಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಹ್ರಸ್ವಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುವುದು.

೨. ಇತಿಹಾಸ

ಆದಿಮಾನವಸಮುದಾಯಗಳ ಮಂತ್ರ-ತಂತ್ರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ಮೂಲಕವಾದ ರೋಗಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾಂತ್ರಿಕ ವೈದ್ಯನು ತಾನೇ ಹಾಡಿನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ರೋಗಿಯ ಬಂಧುಮಿತ್ರರು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ ; ವಿವಿಧ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನವೂ ಗಾಯನವೂ ಇರುವ ಈ ವಿವರಪೂರ್ಣ ದೀರ್ಘ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಳು ಹಲವು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮಯ ದಲ್ಲಿ ಮಾಂತ್ರಿಕನೂ ಇತರ ಭಾಗವಹಿಸುವವರೂ ಆಳವಾದ ಸಮ್ಮೋಹನ ಸ್ಥಿತಿಯ, ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಭೌತಾತೀತವಾದ ಅಥವಾ ದೈವಿಕವಾದಶಕ್ತಿಗಳು ಈ ಚಿಕಿತ್ಸಾಸಂಬಂಧಿತ ಕರ್ಮಾಚರಣೆ, ವಿಧಾನ, ಕ್ರಮ, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸ ಬೇಕಾದ ಸಂಗೀತದ ವಿವರಗಳು—ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಂತ್ರಿಕನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸಿ ಮಾರ್ಗ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರೋಗಚಿಕಿತ್ಸಕಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯು ಈಜಿಪ್ಟ್, ಚೀನಾ, ಗ್ರೀಸ್, ಥ್ರೇಸ್, ಬ್ಯಾಬಿಲೋನಿಯ, ಅರೇಬಿಯ ಮತ್ತು ಭಾರತದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಕಹುಂನಲ್ಲಿ ೧೮೮೯ರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಒಂದು ಈಜಿಪ್ಟ್‌ನ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಪ್ಯಪೈರಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ (ಸು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೫೦೦) ಸಂಗೀತ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರವು ಹೆಂಗಸರಲ್ಲಿ ಸಂತಾನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಹಳೆಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಡೇವಿಡ್ ತನ್ನ ಸಂಗೀತದಿಂದ ದೊರೆ, ಸಾಲ್‌ನನ್ನು ಹುರುಪುಗೊಳಿಸಿ ಆರೋಗ್ಯಕರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದನೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಸಯಾಟಿಕ ಎಂಬ ನರದ-ಉರಿತ ರೋಗ ವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಗಾಯಕವಾದಕ ಚಿಕಿತ್ಸಕರು ಫ್ರೈಜಿಯನ್ ರಾಗವನ್ನು ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉಚ್ಚವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದರಿಂದ ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಥಿಯೋಫ್ರೇಸ್ಟಸ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಡೆಮೊಕ್ರಿಟಸ್ಸನೂ ಇದನ್ನು ಹೌದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಥೆನಿಯಸ್ಸನು ಇದೇ ರಾಗದಿಂದ ಗೌಟ್ ಎಂಬ ಸಂಧಿವಾತರೋಗವನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಿದುದಾಗಿ ತಿಳಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಯೂಲಿಸಿಸ್ಸನ ಗಾಯದಿಂದಾದ ರಕ್ತಸ್ರಾವವು ಸಂಗೀತದಿಂದ ನಿಂತುಹೋಯಿತೆಂದು ಹೋಮರ್ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಿಲಿಯಸ್ ಓರಿಯಾಲಾನಸ್ ಸಂಗೀತದ ರೋಗ ಚಿಕಿತ್ಸಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ವಾದವೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಸಂಗೀತ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರ ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಪಂದನಗಳು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸಿ, ರೋಗಿಷ್ಠವಾದ ಅಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿ ನೋವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಬುನಾದಿಯು ನಿರ್ಮಿತವಾದುದು ಥ್ರೇಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಥ್ರೇಸ್‌ನ ರ್‍ಹೋಡೋಸಿಯನ್ ಪರ್ವತಗಳ ಪುರಾತನ ನಿವಾಸಿ

ಯಾಗಿದ್ದ ಒರ್ಫಿಯಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಸುವರ್ಣವೀಣೆಯ ನಾದಮಯವಾದ ವಿಶ್ವಸಾಮರಸ್ಯವು ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗಜೀವನವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾನವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡು ಹಾವಳಿ ಮಾಡುವ ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಅವನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪಳಗಿಸಿ ಕಲ್ಲನ್ನೂ—ಎಂದರೆ ಪಾಷಾಣಹೃದಯವನ್ನೂ—ಕರಗಿಸಿದನು. ರೋಗಿಗಳನ್ನೂ ಗುಣಪಡಿಸಿದನು, ಸತ್ತವರನ್ನೂ ಬದುಕಿಸಿದನು ಎಂಬ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಅಡಿಪಾಯವು ಮೂಡಿದ್ದಾದರೂ ಥ್ರೇಸ್‌ನಲ್ಲಿ, ಡಯೋನಿಸೆಸ್ ದೇವತೆಯ ಹಬ್ಬದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ. ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಚಾರ್ಮೈಡಿಸ್ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ಸನದೆನ್ನುವ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಂತೆ ಜ್ಸಲ್ಮೊಕ್ಸಿಸ್ ಎಂಬ ವೈದ್ಯನ ಮತದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹವೂ ಆತ್ಮವೂ ಕೂಡಿ ಒಂದೇ ಸಂಘಾತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಆಯುರ್ವೇದಾಚಾರ್ಯ ಚರಕನು ಮಾನವನು ದೇಹ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳು, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಆಗಿರುವ ಸಂಘಾತವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅವಿನಾಸಂಬಂಧವು ಗಾಢವಾಗಿರುವುದು ಇಂಗಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ವಿಶ್ವಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಮರಸಭಾವವನ್ನು ಸಂಗೀತವೂ ಕಾವ್ಯವೂ ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಅಪ್ಫ್ಯೂಸನು ತನ್ನ ರೋಗನಿರೋಧಕ ಹಾಗೂ ರೋಗಚಿಕಿತ್ಸಕ ಸಂಗೀತವೈದ್ಯದಿಂದ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಸಜೀವ-ನಿರ್ಜೀವ ಜಗತ್ತುಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಇದರಿಂದ ಇಂಗಿತಗೊಳಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆರ್ಫಿಸಂ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು ; ಇದನ್ನು ಪೈಥಾಗೊರಸ್ಸನು ಊರ್ಜಿತಪಡಿಸಿದನು. ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದನು. ಶಿಕ್ಷಣ , ಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಬಂಧ, ಸಾರ್ವಜನಿಕಸಂಪರ್ಕ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತ್ವಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಾನವಿದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟ್ಲ್ ಮತ್ತಿತರ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಶಾರೀರಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ ಸಂವರ್ಧನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಜೀವವ್ಯಾಪಾರದೋಷಮೂಲವಾದ ರೋಗಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅಂಗರಚನಾದೋಷಮೂಲವಾದ ವ್ಯಾಧಿಗಳನ್ನೂ ಗುಣಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಬಲಿಯುತ್ತ ಬಂತು. ಈಸ್ಕಲೆಪಿಯಾಡಿಸ್ ಮತ್ತು ಸೆಲ್ಸಸ್‌ರಂತಹ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಬರಹಗಾರರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿಷಣ್ಣತಾಜಾಡ್ಯದಲ್ಲಿ (ಮೆಲಂಕೊಲಿಯ) ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯವೈದ್ಯಪದ್ಧತಿಯ ಜನಕನೆಂದು ಹೆಸರಾಂತ ಹಿಪ್ಪೊಕ್ರೆಟಿಸನು ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ವೇದನೆಯನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ನಂಬುಗೆಯಿದೆ.

ಅರಬ್‌ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸೆಯು ೯-೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ರೇಜ್ಸಿಸ್, ಇಬ್ನ್‌ಸೀನ, ಅವೆನ್‌ಜ್ಸೋರ್, ಅವೆರ್ರೊಸ್, ರಬ್ಬಿಮ್ಮೆ

ಮೊನ್ನೆಡಿಸ್‌ರವರುಗಳ ಬರಹಗಳಿಂದ ಇದು ಸಿದ್ಧಪಡುತ್ತದೆ. ಕ್ರೈಸ್ತೀಯ ಯೂರೋಪಿಗಿಂತ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಾನಸಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ-ಪಿಂಡಾಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಪೃಥ್ವೀ ಅಪ್, ತೇಜಸ್ ಮತ್ತು ವಾಯುಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭೂತಗಳೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರವಾದ ರಕ್ತ, ದುಗ್ಧರಸ (ಲಿಂಫ್) ಕಪ್ಪುಪಿತ್ತ ಮತ್ತು ಹಳದಿ ಪಿತ್ತಗಳೂ ಸಂಸ್ಥಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತವೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿತ್ತು.

ಸಂಗೀತನೃತ್ಯಗಳು ಆರೋಗ್ಯಸಂವರ್ಧನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿರಾಮಾಯಣವು ಯುದ್ಧಭೂಮಿ, ಸೇನೆಯಮುನ್ನಡೆ, ಖಿನ್ನತಾನಿವಾರಣೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು (ಸಂಗೀತವು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವ) ನಾಟ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕೀರ್ತಿಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯಸೌಭಾಗ್ಯವೈದಗ್ಧ್ಯಾನಾಂ ಪ್ರವರ್ಧನಮ್ ।
ಔದಾರ್ಯಸ್ಥೈರ್ಯಧೈರ್ಯಾಣಾಂ ವಿಲಾಸಸ್ಯ ಚ ಕಾರಣಮ್ ।
ದುಃಖಾರ್ತಿಶೋಕನಿರ್ವೇದಖೇದವಿಚ್ಛೇದಕಾರಣಮ್ ।

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ತೊಟ್ಟಿಲ ಮಗುವಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರಾಣಿಗಳವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ದೇವೀಭಾಗವತಪುರಾಣ, ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಯೌಗಂಧರಾಯಣ, ರಾಮಾಯಣ, ಹಠಯೋಗಪ್ರದೀಪಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಜಿಂಕೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಜಿಂಕೆಯು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ; ಬೇಟೆಗಾರನು ಆಗ ಅದನ್ನು ಬಾಣದಿಂದ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹಲವು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಅತಿಭೌತಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವ ನಂಬುಗೆಗಳಿವೆ; ಹೀಗೆ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ ರಾಗವು ಪಾಷಾಣವನ್ನು ಕರಗಿಸುತ್ತದೆ. ಗೌಳಿಪಂತು ರಾಗದಿಂದ ಹಲ್ಲಿಗಳು ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಆಸಾವರೀರಾಗದಿಂದ ಜಿಂಕೆಗಳು ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗದಿಂದ ನಾಗರಹಾವು ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ಮೇಘರಾಗ ಹಾಗೂ ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗಗಳಿಂದ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದೀಪಕರಾಗದಿಂದ ದೀಪಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಬಹುದು. ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸತ್ತವನನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದರು, ವೀರರಾಘವಅಯ್ಯರ್ ಸಂಗೀತದಿಂದ ತಂಗಾಳಿಯನ್ನು ಬರಿಸಿದರು, ವೀಣೇಶೇಷಣ್ಣನವರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ನಾಗರಹಾವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಶಾಂತಗೊಳಿಸಿದರು ಇತ್ಯಾದಿ ದಂತ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ.

ಮಾನಸ-ಶಾರೀರಕಜಾಡ್ಯಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ವಹಿಸುವ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಪಾತ್ರ

ವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಒಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದು ; ವ್ಯಕ್ತಿಯು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದಿನನಿತ್ಯವೂ ಸ್ವಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳೇ ಸಂಗೀತಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ (ಮಾತುಗಳ ಅಂಶವು ಇರಲಿ, ಇಲ್ಲದಿರಲಿ) ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿ ನೆರಳಿನ ಹಾಗೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವಪ್ರಾಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಅಭಾಸಗೊಳ್ಳು ತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನುಭವಿಸುವ ಶೋಕ ಶೃಂಗಾರಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳನ್ನು ಅದೇ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನುಭವವೂ ರಸವೂ ಕಲೆಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಡರಿಕೊಂಡ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉಪಾಧಿಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಅನುಭವದ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾಧಾರಣಾಂಶಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ರಸದ ಆಭಾಸವನ್ನು. ಇದು ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಈ ತುರೀಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕಾರ, ವಾಸನೆ ಮತ್ತು ಉಪಾಧಿಗಳು ಕಳಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಲೌಕಿಕ ರಸದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಮಲಪೂರಿತಗೊಳಿಸುವ ಅನುಭವಾಂಶಗಳು ವಿರೇಚನ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮತೋಲನವನ್ನೂ ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಸಮೃದ್ಧಿ ಯನ್ನೂ, ಆಂತರರಂಗಿಕಶಕ್ತಿಗಳ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಸಂಚಯನವನ್ನೂ ಉಂಟು ಮಾಡು ತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದ ಸಾಧಕವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಮಾನಸಿಕ ವಿರೇಚಕವೂ ಹೌದು, ಮಾನಸಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾಉಪಾಯವೂ ಹೌದು.

೩. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸೆಯು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿರುವ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಯೂರೋಪ್, ಅಮೇರಿಕದ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳು ಮತ್ತು ಕೆನಡಾಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸಾ ಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಜಟಿಲವೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೂ ಆದ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಧಿಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಾಗಿ ವಿಶೇಷಜ್ಞ ವೈದ್ಯರನ್ನುಳ್ಳ ವಿಶೇಷಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸಾಕೇಂದ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳೂ ಸೆಮಿನಾರ್‌ಗಳೂ ನಿಯತ ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಜ್ಞರೂ ವಿಶೇಷಜ್ಞರೂ ಕಲೆತು ತಮ್ಮ ಅನುಭವ-ಗಳು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಯೋಜನೆಗಳು, ಕ್ರಮಗಳು, ವಿಧಾನಗಳು, ತಂತ್ರಗಳು, ಸಂಶೋಧನ ಫಲಿತಾಂಶಗಳೂ ಮುಂತಾದವನ್ನು ವಿನಿಮಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ವಿದ್ವ ತ್ಪೂರ್ಣ, ವೃತ್ತಿವಂತರ ಅಧಿವೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ನಡಾವಳಿಗಳ ವರದಿಗಳು, ವಿಶೇಷ ಬುಲೆಟಿನ್, ಮಾನೋಗ್ರಾಫ್ ಮತ್ತಿತರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಟನೆಗಳೂ ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹೊರಬೀಳುತ್ತಲೇ ಇರು

ತ್ತವೆ. ಯೂರೋಪ್‌ನ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಅವುಗಳ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸದವಕಾಶವೂ ನನಗೆ ಒದಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಚಿಕಿತ್ಸಾಸಾಧಕವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಯೇನಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತುಗಳ, ಮತ್ತು ಗಮಕ(ಸ್ವರಾಲಂಕರಣ)ಗಳ ಮೂಲಕ ರಸವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ ವಿರೇಚಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಾಧಕವಿದ್ದರೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಿಷಾದಕರವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಸುಮಾರು ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಮೈಸೂರುಪ್ರಭು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ವಡೆಯರು ಪ್ರಿನ್ಸೆಸ್ ಕೃಷ್ಣಾಜಮ್ಮಣ್ಣಿ ಕ್ಷಯದಾಸ್ಪತ್ರೆಯ ರೋಗಿಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆಂದು ವಾರಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಆಕರ್ಷಕ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದರು.

೪. ಶಾರೀರಕ-ಮಾನಸಿಕ ಆಧಾರಗಳು

ಸಂಗೀತವು ಚಿಕಿತ್ಸಾಸಾಧಕವಾಗುವ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯಹೇತುಗಳಾಗಿರುವ ಶಾರೀರಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಲಂಡನ್ ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ ನಾದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಬೇಕು-ಬೇಡಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತಧಾತುಗಳು—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಷೋಪನ್‌ನ ವಾಲ್ಟ್ಸ್ ನೃತ್ಯಸಂಗೀತವು—ನಿದ್ರಾಪ್ರೇರಕವೆಂಬುದು ಡಾ. ಬೆಖಿನ್‌ಸ್ಕಿಯವರ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿದೆ. ಡಾ. ಎವಿಂಗ್ ಇದನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಗಳಿಂದ ನೋವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಲ್ಲು ಕೀಳುವುದು ಮುಂತಾದ ಅಲ್ಪಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಪ್ತಿ(ಅನೀಸ್ತೀಸಿಯಾ)ಗಾಗಿ ಮದ್ದುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರ ಬದಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಅಮೆರಿಕದ ಸಂಯುಕ್ತಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ ಡಾ. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ಡಿಕ್ಸನ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ದ್ರುತಗತಿಯ ಉಲ್ಲಾಸಕರ ಸಂಗೀತವು ನಿಧಾನವಾದ ರಕ್ತಪರಿಚಲನೆಯಿರುವ ರೋಗಿಗಳಿಗೂ ಸಂತೈಸಿ ಆಪ್ಯಾಯಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗೀತವು ನಿದ್ರಾರಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಯಂಕರ ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಂದ ಬಳಲುವವರಿಗೂ ಪ್ರಯೋಜನಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಎಲ್ಲ ರೋಗಿಗಳಿಗೂ ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ನೆಮ್ಮದಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುಣವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು.

ಸೋವಿಯತ್ ವೈದ್ಯ ಡೊಗಿಯಲ್‌ರವರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವು ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಕೆಳಕಂಡ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದು ತಿಳಿದು

ಬಂದಿದೆ :

೧. ರಕ್ತದ ಒತ್ತಡವು ಏರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ.

೨. ರಕ್ತಪರಿಚಲನೆಯ ವೇಗವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಹೃದಯದ ಬಡಿತವು ವೇಗತರವಾಗುತ್ತದೆ.

೪. ಪರಿಚಲನೆ ಹಾಗೂ ಶ್ವಾಸದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

೫. ರಕ್ತದ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸ್ವರದ ಉಚ್ಚತೆ ಮತ್ತು ಆವೇಗಗಳಿಗೆ ನೇರ ಅನುಪಾತದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

೬. ರಕ್ತದ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ರೋಗಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಸಾರುತ್ತವೆ.

೭. ಸ್ಟ್ರಿಕ್ನೀನ್ ಮತ್ತು ಸದೃಶ ಉತ್ತೇಜಕಗಳು ರಕ್ತದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಶಾರೀರಕಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ; ಮಾರ್ಫೀನ್ ಮುಂತಾದ ಶಾಮಕ ಗಳಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕ್ಷೀಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

೫. ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನಗಳು

ಚಿಕಿತ್ಸಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ವಿಧವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗು ತ್ತಿದೆ ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಭಾವನಾತ್ಮಕಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಸಂಯುಕ್ತಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಕಾರ್ಯತತ್ಪರಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಗಾಯನ-ವಾದನನಿರತಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆ. ಇವು ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋ ತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಶಾರೀರಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಸಂಗೀತ ವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದು.

(ಅ) ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನ : ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು ; ರೋಗಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನಸಿಕಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪ ಕಾರಕವಾದುದು ; ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾನಸಿಕರೋಗಗಳನ್ನು ಗುಣ ಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಪಯೋಗವು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರದು ; ಆದರೆ ರೋಗ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಭಾವನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾತ್ರವು ಹಿರಿದು. ರೋಗಿಯು ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡು ಆತ್ಮೀಯ ಭಾವದಲ್ಲಿರಲು ಬೇಕಾಗುವ ವಾತಾವರಣ ಅಥವಾ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಇದರ ಗುರಿ. ಸಂತೈಕೆಯ ಅಥವಾ ಉಲ್ಲಾಸಕರವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗ್ರಾಮಾಫೋನ್ ತಟ್ಟೆಗಳು, ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತ ಟೇಪ್‌ಗಳು, ದೂರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಬಾನುಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳ ಮೂಲಕ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸಲಾಗು ವುದು. ಗದ್ದಲದ ಅಥವಾ ಗಂಭೀರವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಕೂಡದು. ಇಂತಹದೇ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಹಾಕುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಏನೂ ಇರದು ; ಆದರೆ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತಗಳು ಹೆಚ್ಚು

ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲವು. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಯಾವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಹಾಕಬಹುದು ; ಊಟ, ತಿಂಡಿ ಓದು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕೆಲಸ ಮುಂತಾದ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂಗೀತಕಲೆಗಾರರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ, ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಬ್ಯಾಂಡ್‌ಗಳು, ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಹರಿಕಥೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಂಧು ಮಿತ್ರರು ರೋಗಿಯನ್ನು ವಾರ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬಂದಾಗ ಆತ್ಮೀಯ ಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸುವ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನವು ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

(ಆ) ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನ : ಇದು ಹಿಂದಿನ ವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಉಚ್ಚತರಸ್ತರದ್ದು; ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಮುದಾಯಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯುಕ್ತ ; ಆದರೆ ರೋಗಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಮಗ್ನತೆ ಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಇಂಗಿತ ಗೊಂಡಿರುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರಚೋದನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೂ ಉಚಿತವಾದಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯವನ್ನೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಅತಿಪಾರಿಭಾಷಿಕವಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಳ ಒಟ್ಟಂದದ ಅರ್ಥ, ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳು ರೋಗಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರ ಅಥವಾ ಶಿವಶರಣರ, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಳ್ವಾರರುಗಳ, ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಭದ್ರಾಚಲರಾಮದಾಸ, ವೇಮನ, ತಾಳ್ಳಪಾಕಂವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು, ತ್ಯಾಗ ರಾಜ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದೇವ, ನಾಮದೇವ, ತುಕಾರಾಂ ಮುಂತಾದವರ ಅಭಂಗ ಮತ್ತಿತ್ತರ ಹಾಡುಗಳು, ಮೀರಾ, ಕಬೀರ, ತುಲಸೀದಾಸರ, ಸೂರದಾಸರ ಭಜನೆಗಳು, ರಬೀಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ಇವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡು ವಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾದ ಒರೆಗಲ್ಲೆಂದರೆ ಅದರ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥ-ಭಾವಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟುವಂತಿರಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಉಚಿತವಾದ ಧಾತು(ರಾಗ-ತಾಳ)ವಿಗೆ ಅಳ ವಡಿಸಿರಬೇಕು. ಅದನ್ನು ರೋಗಿಯು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪರಿಭಾವಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ರೋಗಿಯ ಗಮನ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಹೊರೆಯಾಗುವಷ್ಟು ಗಂಭೀರ ವಾದ ಅಥವಾ ಗಡುಸಾದ, ಭಾರ-ನೀರಸವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಬಾರದು. ಗುಂಪಿಗೆ ಇಂತಹ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ರೋಗಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಅವರ ಅರಿವು ಕಾಣ್ಕೆಗಳು ಸಮೃದ್ಧವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗು ತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಗುಂಪಿನ ಸದಸ್ಯರು ಹಾಡಿನ ಮಾತು-ಧಾತುಗಳನ್ನು

ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ, ಆವೇಗ, ಸಂವೇದನೆ, ರಸಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸುವರು. ಒಂದೇ ಹಾಡು ಬೇರೆಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸಬಲ್ಲದು, ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನವು ಮಾನಸಿಕತಾರುಮಾರಿಗೆ ಹೇತುವಾದ ಕಲ್ಪನೆ, ಭಾವನೆ, ಸಂವೇದನೆ, ರಸ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸುಪ್ತಸ್ತರದಿಂದ ಜಾಗೃತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವು ಮಾನಸಿಕವಿರೇಚನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಒಡೆದುಹೋಗಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಸಂಗೀತವು ರೋಗಿಯ ಖಿನ್ನತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು. (ಉದಾ. ತೋಡಿ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ಇತ್ಯಾದಿ) ; ನಂತರ ಗೆಲವು, ಹುರುಪು, ಹರ್ಷಗಳತ್ತ ಕ್ರಮೇಣ ಮುಂಬರಿಯಬೇಕು (ಉದಾ. ಕನ್ನಡ, ರವಿಚಂದ್ರಿಕಾ, ನವರಸಕನ್ನಡ) ತಾಳವಾದ್ಯಮೇಳಗಳು, ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ರೋಗಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕಉದ್ರೇಕ ಅಥವಾ ಅತಿರೇಕ ಉನ್ಮಾದ ವೇಗದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸದಿರುವಂತೆ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಗಾಳಿವಾದ್ಯಗಳ ಸಂಗೀತವು ಕೆಳಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬ ನಡೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಂತ್ವನಭಾವವನ್ನೂ ಮೇಲುಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಡವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಸಂಗೀತವು ಹಿತಕರವಾಗಿದ್ದು ಸಂತೃಕೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಗುಂಪಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು. ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಲಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ, ನಂತರ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಿರುವ ಹಾಡುಗಳು. ಸಂಗೀತವು ರೋಗಿಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಭಾವನಾವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ರಸವನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಸರ್ಗಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ರೋಗಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ರಸಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವುದು. ಅವುಗಳ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬುವುದು. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ರೋಗಿಯ ವಿಷಾದವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ಉದ್ರೇಕವನ್ನು ಸಂತೈಸಿ ರೋಗಿಯು ಅತಿ ಹರ್ಷ ಅತಿ ಕೋಪಗಳಲ್ಲಿ ಪರವಶನಾಗಿದ್ದಾಗ ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

(ಇ) ಸಂಯೋಗ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನ : ರೋಗಿಯನ್ನು ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗುಣಪಡಿಸಲೆಳಸುವ ಇತರ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನಗಳೊಡನೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಈ ದೈಹಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದು: ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕ ವ್ಯಾಯಮ (ಕ್ಯಾಲಿಸ್ತೆನಿಕ್ಸ್), ಮೂಕಾಭಿನಯ (ಮೈಮ್), ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಗೇಯ ನಾಟಕ, ಸ್ವಯಂಜಾತತರಬೇತಿ, ಸಮ್ಮೋಹನ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ, ವಿದ್ಯುನ್ನಿದ್ರೆ. ಸಮ್ಮೋಹನ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯುನ್ನಿದ್ರೆಗಳನ್ನುಳಿದ ಇತರ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯು ಸಮುದಾಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಇತರರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಸಹಾಯ,

ಸ್ವಾವಲಂಬನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಬಲಗಳು ವರ್ಧಿಸುವುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ನೆಚ್ಚಿಕೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕ ವ್ಯಾಯಾಮದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಗಾಗಗಳ ಚಲನೆಯು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಮ್ಯತೆ, ಮೆತು, ಸ್ತಿಮಿತಸುಗಮತೆ, ನಿರಂತರತೆ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಗುಣಸಂಶ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ರಸಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಲಾಗುವುದು. ಎಂದರೆ ದೈಹಿಕ ಚಲನೆಗಳಿಗೆಅನುಗುಣವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯ ಮಾನಸಿಕ ವಿರೇಚನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗುವುದು. ಈ ಆಕರ್ಷಕ ಅಖಂಡಾನುಭದಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ವರ್ತನೆಯು ಮಾನಸಿಕ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಇದರಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಸಹಜ ಶಾರೀರಕ-ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಮೂಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯು ತನ್ನ ಮನಃಪ್ರೇರಿತ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನೂ ಇತರ ರೋಗಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಸಂಶ್ಲಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ತನ್ನ ಮನೋವ್ಯಾಧಿಹೇತುವಾದ ಭಾವನಾ-ದಮನ(ಒಪ್ರೆಷನ್)ದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನೆರವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಗೇಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಹೇತುವಾಗಿರುವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಜಾಗ್ರತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಘರ್ಷಕಾರಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಶಮನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸುಪ್ತಿಸಮ್ಮೋಹನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮೋಹನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವುದು ; ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸಾತ್ಮಕ ಭಾವಸ್ಫುರಣಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುವಂತೆ ಧ್ವನಿಸಲಾಗುವುದು. ಸ್ವಯಂಜಾತ ತರಪೇತು ಮತ್ತು ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟು, ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಚಿಕಿತ್ಸೆ (ರೆಗ್ಯುಲೇಟಿವ್ ಥೆರಪಿ)ಯೂ ಹೀಗೆಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೋಗಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯುನ್ನಿದ್ರಾ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪಾದಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಲಗತ್ತಿಸಿ ಅದನ್ನು ರೋಗಿಯ ದಿಂಬಿನಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಡಲಾಗುವುದು. ಇದರಿಂದ ರೋಗಿಗೆ ಧ್ವನಿಯ ಉಚ್ಚತೆ ನೀಚತೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಗದ್ದಲವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಅನುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯ ಮನಸ್ಸು ಸಂಗೀತದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕತೆ, ಪ್ರತಿಮಾನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಇದರಿಂದ ರೋಗಿಯ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಲಾಗುವುದು. ಇಂತಹ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ; ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರಾನುರೂಪತೆ (ಸಿಮೆಟ್ರಿ), ಸಮತೋಲ, ಸಾಮರಸ್ಯ, ಪುನರಾವಿರ್ಭಾವ ಮುಂತಾದವು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ

ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅಥವಾ ಚಿಕಿತ್ಸಕನು ಆಯ್ದುಕೊಟ್ಟ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಭಾವನೆಗಳು, ಸಂವೇದನಗಳು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ರಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಇದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ; ಇದರಿಂದ ರೋಗಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರೊಡನೆ ಸಮಗ್ರ ಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯವು ರೋಗಿಗೆ ಸುಪರಿಚಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಛಂದೋಲಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. (ಉದಾ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ರಾಘವಾಂಕ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಸಿದ್ಧಯ್ಯ ಪುರಾಣಿಕ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾವ್ಯ ಗಳು).

(ಈ) ಸಂಗೀತ ತತ್ಪರತೆ : ಅಸ್ವಸ್ಥನೇ ಗಾಯನವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ನಾಲ್ಕ ನೆಯ ವಿಧಾನ ; ಹಿಂದೆ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಮೂರಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲುಮಟ್ಟದ್ದು. ಒಂಟಿರೋಗಿ ಅಥವಾ ರೋಗಿಗಳ ಗುಂಪು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ತಾನೇ ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದರಿಂದ ಒಂಟಿರೋಗಿಯು ಆಂತರಿಕ ಬಿಗುಹು ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಲು ಅನುವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ವಸ್ಥ ರೋಗಿಗಳು ಮೇಳೈಸಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಗಾನವನ್ನೋ ವಾದ್ಯಮೇಳ ವನ್ನೋ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರ, ಸಹಭಾಗಿತ್ವ, ಸಮಾನ ಉದ್ದೇಶ, ಸಮಾನ ಗುರಿ, ಸೌಹಾರ್ದ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಮೂಡಿ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನೂ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಗುಂಪಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಯಾರೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ; ಆದುದರಿಂದ ಅಸ್ವಸ್ಥರಲ್ಲಿ ಕೀಳರಿಮೆ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ ; ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಆರೋಗ್ಯ ಕರ ಪೈಪೋಟಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ದೊರೆತವನಿಗೆ ಗೌರವಪ್ರಾಪ್ತಿಯ, ಕೃತಕೃತ್ಯತೆಯ, ಯಶಸ್ಸಿನ ಭಾವವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪುನರ್ವಸತಿ ಸುಲಭ ವಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಘಂಟೆಯಂತೆ ವಾರಕ್ಕೆ ಮೂರು ಸಲವಾದರೂ ಈ ವಿಧಾನ ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಇದು ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಹೌದು ; ದೀರ್ಘಕಾಲ ದಿಂದ ಅಸ್ವಸ್ಥರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕರ. ಭಜನೆ, ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಭಾವಗೀತೆ, ಚಲನಚಿತ್ರಗೀತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಳವಡುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಯೋ ಜನಕರ.

(ಉ) ಕಾರ್ಯತತ್ಪರತಾವಿಧಾನ : ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಸ್ಥನೇ ಸಂಗೀತದ ನೆರವಿನಿಂದ ಕಾರ್ಯತತ್ಪರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಲಯಪ್ರಧಾವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ದೈಹಿಕ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಪುನರ್ವಸತಿ, ಬೌದ್ಧಿಕಸ್ಫುರಣ, ಪುನ

ಶ್ಚೇತನ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ಏರುಪೇರುಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ಸಮತೋಲನಗೊಳಿಸುವುದು, ನರ ರೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅತಿರೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನೆಯ ಶಮನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿವೆ. ಪ್ರಸವಾಘಾತದಿಂದಾದ ಮಿದುಳಿಗೆ ಹಾನಿ, ಮಾನಸಿಕ ನ್ಯೂನತೆ, ಬಹಿರ್ವ್ಯಾಪಾರ(ಬಿಹೇವಿಯರ್)ದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೋಭೆ, ನರಕ್ಷಾಂತಿ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಲಾಗುವ ನರವ್ಯಾಧಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಮಿದುಳಿನ ಹ್ರಾಸ, ಪಾರ್ಶ್ವವಾಯು, ಅದಿರುವಾಯು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಸ್ವಸ್ಥರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಈ ವಿಧಾನದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು. ಅಂತಹವರ ಮನಃಪ್ರೇರಿತ ಚಲನಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಲಯಸಮೃದ್ಧಸಂಗೀತವು ಸತ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಧಿಗಳಿರುವ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ. ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ಶಬ್ದಗಳ ಸರಣಿ, ಯಕ್ಷಿಣಿಕಥೆಗಳ ಹಾಡುಗಳು, ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಲಯಬದ್ಧ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ನಾಟಕವಾಡಿಸಿ, ಕುಣಿಸಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮದ್ದಳೆ, ಚಪ್ಪಾಳೆ, ಬಡಿಬಡಿ(ಬಡಿಗೆ), ತ್ರಿಕೋಣ, ಕಾಷ್ಠತರಂಗ, ಲೋಹತರಂಗ, ಹೆಜ್ಜೆಯ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಮಕ್ಕಳು ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಅವರೋಹೀ ಕಾರ್ಟಿಕೋಸ್ಪೈನಲ್ ನರತಂತುಜಾಲಗಳ ವಿಚ್ಛಿನ್ನ (ಪಿರಮಿಡಲ್) ಅಥವಾ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ (ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರಪಿರಮಿಡಲ್) ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಆಗುವ ಹಾನಿ, ಅಂಗಭ್ರಮಣ (ಆಟಾಕ್ಸಿಯ) ಮೊದಲಾದ ಬೇನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

(ಊ) ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನ : ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದುದು ; ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ—ಒಬ್ಬಂಟಿಗರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅವರ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಂತಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಸ್ಥರೇ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವರು. ಒಬ್ಬನೇ ಅಸ್ವಸ್ಥನು ಧಾತು(=ರಾಗ-ತಾಳ)ಮಾತುಗಳೆರಡನ್ನೂ ರಚಿಸಬಹುದು ; ಒಂದು ಗುಂಪು ಅದನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಅದರ ಸದಸ್ಯರು ಅಥವಾ ಸದಸ್ಯರ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಗುಂಪುಗಳು ಹಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳನ್ನು (ಉದಾ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣಗಳು) ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ರಚಿಸಬಹುದು, ಸಂವಾದ ಗೀತೆಗಳ ಖಂಡಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಬೌದ್ಧಿಕ, ರಸಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನೂ ಸಂಚಯಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ರೋಗ ನಿರ್ದೇಶಕವಾದ ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಸಮುದಾಯವು ವಿರಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಪರಿಹಾರಕವಾದ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ತನ್ನದೇ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ನೀರೋಗವಾಗಲೆಳಸುತ್ತದೆ.

(ಋ) ಶಾರೀರಕ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನ : ಸಂಗೀತವು ಶಾರೀರಕ ರೋಗಗಳನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯೋಲ್ಲೇಖಗಳು ಪುರಾತನಕಾಲದಿಂದಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ :

ಯೂಲಿಸಿಸ್ಸನ ಗಾಯವೊಂದರ ರಕ್ತಸ್ರಾವವು ಸಂಗೀತ ನಾದದಿಂದ ನಿಂತಿತೆಂಬ ಹೋಮರನ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಇಂತಹ ಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ತಾರ್ಕಣೆಯೇನೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ (ಳ)ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಶಾರೀರಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇವುಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಾದ ತರಂಗಗಳು ದೇಹದ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ರಕ್ತನಾಳಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ರಕ್ತಪರಿಚಲನೆಯನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಇದ ರಿಂದ ದೇಹಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪೋಷಣೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ; ಆದುದರಿಂದ ದೇಹವು ತನ್ನನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಂಡಿಸುವುದುಂಟು. ಈಚೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೂಡಲಾಗಿದೆ : ನಾದದ ಕಂಪನಗಳು ನರತಂತು ಜಾಲಗಳ ತುದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇವು ಶಾರೀರಿಕ ಹಾಗೂ ಮನಃಶಾರೀರಕ ವಾಹಕಗಳು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದ ರೊಂದು ಸರಿ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಪಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಸುಪ್ತಿಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಯೆಂದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ ; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಶಾರೀರಕವಲ್ಲ, ಶಾಮಕ ಅಥವಾ ಸಮ್ಮೋಹಕ ಅಷ್ಟೆ.

೬. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು

ಮೇಲ್ಕಂಡ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ತಾಳ-ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬ ತ್ರಿಕವನ್ನು ಸಂಗಮಿಸಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅನುಮಂದ್ರ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಗಳ ಸ್ವರಗಳು, ಕೋಮಲ ಸ್ವರಗಳು ವಿಲಂಬಗತಿಯ ಗಮಕಗಳು, ವಿಲಂಬಲಯ—ಇವು ಗಾಢವಾದ ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ರಸಗಳನ್ನೂ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ, ಉಚ್ಚಸ್ವರಗಳು, ತೀವ್ರಸ್ವರಗಳು, ವೇಗಯುತವಾದ ಗಮಕಗಳು, ದ್ರುತಲಯ-ಇವು ಲಘುತರವಾದ ರಸ-ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಉದ್ವೇಗ-ಉದ್ರೇಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಘನ, ನಯ (ರಕ್ತಿ), ದೇಶ್ಯವೆಂಬ ತ್ರಿವಿಧ ರಾಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಅದರ ಗಮಕಗಳು ಕೊಡುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ, ಸ್ವರಛಾಯೆಗಳು, ಲಯಗಳು, ಛಂದೋಮಾದರಿಗಳು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿರುವ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನಗಳ ಎಲ್ಲ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಗಳನ್ನೂ ಪೂರೈಸಬಲ್ಲವು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕಾರ ಗಳೂ ಬಹುವೆ. ದೈರ್ಘ್ಯ, ಖಂಡ, ಮಾತುಗಳ ವಸ್ತು ನೂರಾರು—ಅಲ್ಲ, ಸಾವಿರಾರು—ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶೈಲಿಗಳು ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಹುಳ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯ ಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವು ಮಾನವ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಗೊಳ್ಳುವ ರಸಸಮಷ್ಟಿಯ ಸಂಹಿತೆಯೇ ಆಗಿವೆ ; ಅವುಗಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ಮೌಲಿಕವೂ ಸಾರ್ವ

ತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ಮಾನವೀಯತೆಯ, ಮನುಕುಲದ ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯ ಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ, ಅಥವಾ ಸೂಚಿಸು ತ್ತವೆ. ಅತಿಗಹನ ಗಂಭೀರ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಲಘುವಿಷಯಗಳವರೆಗೆ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯವು ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿಕಿತ್ಸಾತ್ಮಕ ಸಾಧನ ವಾಗಿದೆ.

೭. ವೈದಕೀಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಗಳು

ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವು ಅಸ್ವಸ್ಥನ ಮನಸ್ಸು ದೇಹಗಳನ್ನು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ವಾದ ಒಂದೇ ಸಂಘಾತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಕಾರ, ಒತ್ತಡ, ಬಿಗುಹು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನೂ ಕಳೆದು ಆರೋಗ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡು ವುದು. ಇದು ಯಾವುದೇ ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಅಥವಾ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಾಲ್ಕು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ೧. ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಔಪಚಾರಿಕ, ಅಹಿತ ವಾತಾ ವರಣವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವುದು. ಅದೇತನವನ್ನೂ ನಿತ್ಯಗಟ್ಟಲೆಯ ನಿಯತಿಯನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಿ ಅನೌಪಚಾರಿಕ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು. ೨. ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿ ಗಳಿಗೆ ಮೂಲಕಾರಣವೆಂದರೆ ರಸ-ಸಂವೇದನಗಳಲ್ಲಿ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ; ಇದು ವಿಕೋಪ, ಚಿತ್ತ ಕ್ಷೋಭೆಗಳ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುವುದು. ೩. ರೋಗಿಯ ಮನಸ್ಸು ಅಂತರ್ಮುಖವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ರೋಗಿಯು ಸ್ವಮಗ್ನವಾದರೆ, ತನ್ನ ರೋಗದ ವರ್ಣನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ಅವನನ್ನು ಅವುಗಳಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸು ವುದು. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಯೋಜಕ, ಅನುಕೂಲಕರ, ಸುಲಭಸಾಧ್ಯ, ಆಕರ್ಷಕ, ಸರ್ವಗ್ರಾಹ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ವಾಸಿಯಾಗದ ರೋಗಗಳು ಹಲವು—ಆಗ್ರಹಪೂರ್ವಕ ಕಲ್ಪನೆ, ಭಾವನೆ, ಭ್ರಮೆ, ಅಧ್ಯಾಸ (ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದು), ಮಾದಕ ದ್ರವ್ಯ ಚಟ, ವೀಪರೀತ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅತಿರೇಕದ ಆವೇಗ, ವಿಷಣ್ಣತೆ, ಸ್ಕಿಜ್ಸೊಫ್ರೇನಿಯ, ಮೆಲಂಕೋಲಿಯ, ಫೋಬಿಯ, ಮೇನಿಕ್ ಡಿಪ್ರೆಶನ್, ಸೈಕ್ಲೋಥೈಮಿಯ (ಹುಣ್ಣಿಮೆ ಮತ್ತು ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಉನ್ಮಾದವು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಏರುವುದು), ನಿಯತಾವೃತ್ತಿಯ ನರದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಉನ್ಮಾದ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮಾನಸಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೂ ಮಾನಸಿಕವ್ಯಾಧಿಗಳೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದಿನೇ ದಿನೇ ಹೆಚ್ಚು ತ್ತಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ ಆಗಿರುವ ಸಾಧನವನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಪರದಾಡುವುದು, ಬೆಣ್ಣೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತುಪ್ಪ ಕ್ಕಾಗಿ ಬವಣೆಪಟ್ಟಂತೆಯೆ ಸರಿ. ನಮ್ಮ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ವೈದ್ಯಪದ್ಧತಿಯೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಇನ್ನು ಯಾವಾಗ ?

೨೨. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಸಂಗೀತದ ಸವಾಲು

ನೀವು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರೆ ? ಹೌದೆಂದು ನನ್ನ ಭರವಸೆ ; ಹೌದಾದರೆ ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಿಂದ ಬಾಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಿಯೇ ಇರುತ್ತೀರಿ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮಿಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಈವರೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನೀಗ ಎದುರಿಸಿ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಇಂಗಿತಗಳೂ ಕವಲುಗಳೂ ಸಂಗೀತಮಾತ್ರಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೊರಗೆ ದೂರದೂರಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿವೆ ; ಅವು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯ, ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು, ನಾವೇ—ಇಷ್ಟನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊಕ್ಕು ಆವರಿಸಿವೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಬಹುತೇಕ ನಮ್ಮಿಂದಲೆ; ನೇರವಾಗಿ, ತುರ್ತಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ. ನಾವು—ನೀವು ಮತ್ತು ನಾನು—ಇದನ್ನು ಬೇಗ ಬಗೆಹರಿಸಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ತೀವ್ರವಾದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಬೇಕು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಬಂದು ಇದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲೆಂದು ನಾವು ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಲವು ಮೀರಿಹೋಗಬಹುದು.

ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು : ನಮ್ಮ ಯುವಜನರು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅಡ್ಡದಾರಿಯನ್ನು ತುಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ; 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ', ಪಾಪ್‌ಸಂಗೀತ, ಬೀಟ್ಲ್‌ಸಂಗೀತ, ಹಿಪ್ಪಿಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಲಘುರೂಪದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸೆಳೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತ ರೀತಿಗಳ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ನೀವು ಕೇಳುತ್ತೀರಿ—"ಏಕಾಗಬಾರದು ? ಅವರವರ ರುಚಿ ಅವರಿಗೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಕೋಡೇನು? ಅದರ ಬಗ್ಗದ ಚೌಕಟ್ಟು, ಜಟಿಲವಾದ ದೊಂಬರಾಟ, ಪ್ರೌಢಪ್ರತಾಪ ಇವೆಲ್ಲ ಯಾರಿಗೆ ಬೇಕು ? ಎಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೂ, ಈ ಲಘುಸಂಗೀತ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಬಗ್ಗುವ, ಒಗ್ಗುವ ಆಕೃತಿಯಿದೆ, ರಚನೆಯಿದೆ, ವ್ಯಕ್ತೀಕೃತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ, ಸಹಜತೆಯಿದೆ, ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿದೆ. ಅವು ನಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುತ್ತವೆ—ಕಡೆಯಪಕ್ಷ, ಕಡಿಮೆಮಾಡುತ್ತವೆ."

ಅಭಿರುಚಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ಅವರವರ ಒಲವುಗಳನ್ನೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಗೌರವಿಸಬೇಕಾದದ್ದೇ, ಮಾನ್ಯಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದೇ. ಆದರೆ ಒಂದು ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಸಕ್ತಿ-ಸುಸಂಗತಿ-ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೂ ಐಕ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಸ್ಯೂತತೆಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದಿರಬೇಕಾ

ದರೆ, ಸ್ಥೈರ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣಗಳ ನಡುವೆ ಸಮರಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕಿರುವುದು ಒಂದೇ ದಾರಿ : ಆಯಾ ಸಮುದಾಯವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ವಾಂತ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಂತರಂಗಬೋಧಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅವಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಅಡಿಗಟ್ಟಿನದೂ ಚಿರಂತನವೂ ಆಗಿರುವ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಇಂಬುಗೊಡಬೇಕು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಸ್ವಾಂತವಾದ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಲೆಯು ಆಗಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ : ಅದು ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು, ಬಳಸುತ್ತದೆ, ನಿಜ. ಹಾಗೆ ಬಳಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಕಲೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯು ಅತಿಯಾಗಿ ಅಮೂರ್ತವೂ ಭಾವನಾಮಾತ್ರವೂ ಗೌಣವೂ ಆಗಿರಬಾರದು ; ಅತಿಯಾಗಿ ಮೂರ್ತವೂ ಆಗಿರಬಾರದು. ಅದು ತೀರಾ ಸ್ವಾಂತವೂ ಆಗಿರಕೂಡದು, ತೀರಾ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವರೂಪರಹಿತವೂ ಆಗಿರಕೂಡದು. ಇಂತಹ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಕಟ ಅಥವಾ ಸುಪ್ತ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಸಾಧಾರಣವೂ ಆಗಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ಆತ್ಮೀಯತೆ, ಸ್ವತಃಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸ್ವಾಂತವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ವ್ಯಾಕರಣ ಹಾಗೂ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೆ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿತಂತ್ರಗಳು ಅಧೀನವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರ ಆಕೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಿರ್ಧಾರಿತವೇ ಆಗಿರುವ, ಆದರೆ ಕುಗ್ಗಿ-ಹಿಗ್ಗಬಲ್ಲ ಮಾದರಿಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಬಿಗುಹುಗಳ ಬಿಡುಗಡೆ

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಕಲೆಯ ಗಾಢತಮ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಬೇಕು. ಕಲೆಯು ಮೊದಲಾಗುವುದೂ ಮುಗಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ, ನವರಸ, ಬುದ್ಧಿಗಳ ಕೆಲಸವು ಕಡಿಮೆಯಾದಷ್ಟೂ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಶನವಾದರೆ ಕಲೆಗೆ ರಸಾಭಿಜ್ಞಾನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇದೇ. ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನಾದರೋ ಕಲೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅನುಭೂತಿ ಸಾಮಗ್ರಿಸಾಧನಗಳಿಂದಲೂ ಅಷ್ಟೇಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದು, ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹರಿತವಾದ ವೈದ್ಯಶಸ್ತ್ರದಿಂದ ಸೌದೆಯನ್ನು ಸೀಳಿದಂತೆ. ಸಂಗೀತವು ಬಿಗುಹುಗಳ ಸಿಕ್ಕನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಬಂಡಾಯವೆದ್ದ ಕ್ಷೋಭೆಕೋಲಾಹಲಗಳ ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದು,

ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಸಮರಸವಾದ ಸಮಗ್ರ ಮೇಳವನ್ನಾಗಿಸಬೇಕು. ಬಿಗುಹುಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ—ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ—ಅದನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಮೌಲಿಕವಾದ ಈ ಮಾನಸಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಕಳೆಯುವುದಕ್ಕಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಘನವಾಗಿ ಸಜ್ಜಾಗಿದೆ. ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯದರ್ಶನೇತರ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಅದು ಅನುಸ್ಯೂತವೂ ಉದ್ದೇಶಿತವೂ ಆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ವಿಪುಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತವೂ ಆದ ಉಪಕರಣವನ್ನೂ ಅತಿಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರೌಢತಂತ್ರವನ್ನೂ ಆಕೃತಿಯನ್ನೂ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಎಂದೇ ನಾನು ಹೇಳುವುದು—ಸಂಗೀತರುಚಿಯ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ವಾಸ್ತವವಾದುದು. ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಾಧನವು ದೊರೆತಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯೋಚನೆಮಾಡಬೇಕಾದುದಿರಲಿಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಕೆಲವೇ ಮಂದಿಯ ವಿಶೇಷಾಭಿರುಚಿಯೆಂದು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಾಧನವೂ ಹೌದು. ನಿಮ್ಮ ಮಗನೋ ಮಗಳೋ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಫಲಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಅವನು/ಅವಳು ಸಮಾಜದ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ, ರಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ, ಜೀವನದ ಗಾಢತಮವೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವೂ ಆದ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ, ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದೆ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ

ಹೀಗಾಗಿ, ನೀವು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ನೀವು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದರೆ ನೀವು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾದುದರಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ ತೃಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೀರಿ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾಡದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮಾಡಿಯೇ ತೀರಬೇಕಾದದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನೀವು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ; ಇಂದಿನ ಬಹುತೇಕ ವೇದಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಅದರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವರಿಗೆ—ಉತ್ಸಾಹ, ಆಸಕ್ತಿಗಳಿರುವವರಿಗೆ ಸಹ—ಅತಿ ತಂತ್ರನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಅತಿ ಜಟಿಲವಾಗಿ, ಅತಿ ದೊಂಬರಾಟದಂತೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಿಂತ ಕಸಬುದಾರಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೆಂದು ನೀವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ವಿಶೇಷತಜ್ಞರಿಂದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಹೊರತೇನಲ್ಲ : ಸಮಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ವಿವರ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರಗಳು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳೆಂಬುದನ್ನು, ಉಪಕಾರಕಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು, ಅವುಗಳೇ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳೆಂಬ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡು

ತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿವರ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರಗಳು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಮುಖ್ಯ ಎಂದಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಸ್ಥಿರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಆಕೃತಿ, ವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಗೊಳಿಸುವುದೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸುದೃಢವಾದ—ಆದರೆ ಪೆಡಸಲ್ಲದ—ಆಕೃತಿಯೂ ಆವಶ್ಯಕವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಕಲೆಯ ಆತ್ಮವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರವು; ಅಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ, ಜಟಿಲತೆ ಹಾಗೂ ದುರ್ಗ್ರಾಹ್ಯತೆಗಳ ಫಲವಾಗಿರಬೇಕು, ಅಥವಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಅಂತರಂಗ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ತನ್ನನ್ನೇ ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನರಹಿತವಾಗಿ ಉದ್ಬೋಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಧನಸಲಕರಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕಲೆ ತಾನೆ ಹುಟ್ಟೀತು, ಕೆಲಸ ಮಾಡೀತು ? ನಿಜವಾದ ಕಲೆ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಮರೆಸುತ್ತದೆ. ಊರು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ರಸ್ತೆ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಪ್ರಯಾಣಿಕರಿಗೆ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡೇನು ? ಅವರಿಗೆ ಊರಿನದೇ ಧ್ಯಾನ, ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಸಾರಥಿಯು ದಕ್ಷನಾಗಿ, ಜಾಗರೂಕನಾಗಿ, ರಸ್ತೆಯ ಗಮನವು ಅವರಿಗೆ ಬರದಂತೆ, ಆದರೆ ಸುತ್ತಲಿನ ನಿಸರ್ಗವು ರಮ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರಿಸುವ ಜಾಗರೂಕತೆಯನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು—ಅಂತಹದೇ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಹನವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ.

ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಕೆಲಸ ಇಂದು ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೀವು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರಾದರೆ ಹೇಳಬಹುದು—'ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಇಂದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹರಡಿದೆಯಲ್ಲ? ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಜನ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬುವುದಿಲ್ಲವೆ? ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿರುವ ಹಣ, ಕಾಲಗಳೇನು ಅಲ್ಪವೆ? ಯಾವ ರೇಡಿಯೋ ತಿರುಗಿಸಿದರೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವೇ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿಲ್ಲವೆ? ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತು ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಕುಳಿತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿಲ್ಲವೆ? ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿ, ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಕಲಿತಿರುವ ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿಲ್ಲವೆ ?'

ಹೌದು, ಇದೆಲ್ಲ ನಿಜವೆ. ಅಲ್ಲವೆಂದವರಾರು? ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತದ ಗಾತ್ರವು ಇಂದು ಹೆಚ್ಚಿ ಭೋರ್ಗರೆವ ಮಹಾಪೂರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೇಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು! ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮರೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಇದು: ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆಯಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಸಂಗೀತ ರಸಿಕರ ಪ್ರಮಾಣವು—ಉದಾ. ಪ್ರತಿಸಹಸ್ರದಲ್ಲಿ—ಇಂದು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಲು ಕಾರಣ, ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಬೇರೆ ವಿಧದ ಶ್ರವಣಸುಖಗಳಿಗೆ

ಸೆಳೆಯುವ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಈಗ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿವೆ ; ಲಘುಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಳ ಆಕ್ರಮಣವು ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿದೆ.

'ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತ'

ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ: 'ಪಾಪ್' ಸಂಗೀತ ಹಾಡುವವರಿಗೆ, 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರ'ಗಳಿಗೆ ಹಾತೊರೆದು ಸೇರುವ ಗುಂಪು ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲವೆ? ರೇಡಿಯೋದಿಂದ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗವಾಗುವ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ದಲ್ಲವೆ ? ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಬಾನುಲಿಯ ವಾಣಿಜ್ಯಶಾಖೆಗಳಿಗೇ ಕಿವಿಗಳನ್ನಂಟಿಸಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಮಗೆ ತಪ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆಯೆ ? ದೂರದರ್ಶನದ 'ವಿ' ಛಾನೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ಅವರ ಕಿವಿ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ? ಇಂತಹವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಬಯಸುವ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಿಂತ ಅಗಣಿತವಾಗಿ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲವೆ ? ಸಂಗೀತ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಬರುವ ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಬರದಿರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಾವಿರಪಾಲು ದೊಡ್ಡದಲ್ಲವೆ ? ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳೆಷ್ಟು? ಚಲನಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, 'ಭಾವ'ಗೀತೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಬರುವ ಪ್ರವೇಶಗಳೆಷ್ಟು ? ರೈಲುಬಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಸೈಕಲ್‌ಗಳ ಮೇಲೆ, ಪಾದಚಾರಿಗಳೊಡನೆ ಪಯಣಿಸುವ ಟ್ರಾನ್ಸಿಸ್ಟರ್ ರೇಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗೀತ ಯಾವುದು—ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆ, 'ಸುಗಮ'ವೆ ?

ಸಾರ್ವಜನಿಕ—ಅದರಲ್ಲೂ ಯುವಜನರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರಿರುವ—ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಮನರಂಜನೆ'ಗೆಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಿನುಡಿಸುವವರ ಬಾಯಿ ಕೈಗಳನ್ನು ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆ ಅದೆಷ್ಟು ಬೇಗ ನಿಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ ? ಬಡಪಾಯಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳನ್ನೋ ಇತರ ಅಗ್ಗದ ಹಾಡು ಗಳನ್ನೋ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ದುರಾಗ್ರಹವು ಅದೆಷ್ಟು ಬಾರಿ ಕಾಡಿಸಿ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸು ವುದಿಲ್ಲ? ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರಂತೂ ಮುಗಿದೇ ಹೋಯಿತು; ಮೊದಲನೆಯ ಒಂದೆರಡು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳುವವರಗೆ ಮಾತ್ರ ಜನಸ್ತೋಮ —ವಾಹನಸಂಚಾರವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟು ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಪೌಳಿಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ, ಮರಗಳ ಕೊಂಬೆಗಳ ಮೇಲೆ ಎಳ್ಳು ಎರಚಿದರೂ ನೆಲವನ್ನು ಮುಟ್ಟದಷ್ಟು ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಜನಸ್ತೋಮ —ಅದು ಹೇಗೋ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸಹನೆಯ ಕಟ್ಟೆಯೊಡೆದು 'ರಸಿಕ ಮಹಾಶಯರ' ಬೇಡಿಕೆಯ ಅಬ್ಬರದ ಮಹಾಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರೂ ಅವರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಸದೌತಣವನ್ನು ಆಶಿಸಿ ಬಂದಿರುವ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಶ್ರೋತೃ ವರ್ಗದವರೂ ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಾಡುಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರು. ಹಲವು ವೇಳೆ

ಉದಾಸರು. ಇಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಾಡುಮಾಡುವುದು. ಮಂದಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸರಪರಾಜುಮಾಡುವುದು ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರತೀಕ ವೆಂದು ವಾಣಿಜ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಇಂತಹ ಜನ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರೂ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರೂ ಗಟ್ಟಿಯಾದ, ಅಚಲವಾದ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಸುಧಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡಿನುಡಿಸಬೇಡವೆಂದಾಗಲಿ, ಕೇಳ ಬಾರದೆಂದಾಗಲಿ ಯಾರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ? ಬೇಕಾದವರು, ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಹಾಡಲಿ, ಕೇಳಲಿ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆಂದೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವರಿಗೆ ಹಿಂಸೆ, ನಿರಾಸೆ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ಎರಡು ಅತಿರೇಕಗಳು

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿಂದು ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ, ನಿಜ. ಗುಣದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆ? ಬೆಳೆದಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲ ಎಂದೂ ಎನ್ನ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ, ಬೆಡಗು-ಬೆರಗು ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ; ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನ ಅಥವಾ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮನೋವೃತ್ತಿಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಂದು ಅಕ್ಷರವಿದ್ಯಾಪರಿ ಶ್ರಮವುಳ್ಳವರೂ, ಹೆಚ್ಚು ಅಸಂಕುಚಿತದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವರೂ, ಹೊಸ ಉದ್ಯಮ ಸಾಹಸ ಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ನಿಜ. ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಹಿಂದಿ ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳುವಳಿಕಸ್ಥರು; ಹೆಚ್ಚು ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ, ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಾಯಿಪೈಸೆಗಳ ಲಾಭ ನಷ್ಟದ, ವ್ಯಾಪಾರೀ ವಾತಾವರಣವೆ ಕವಿದಿರುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸ್ವಯಮರ್ಪಣದ ನಮ್ರತೆಯಭಾವವು ಬೇಗೆ ಬೇಗ ಸಮೆದುಹೋಗುತ್ತಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂಪ್ರದಾಯ್ಭವಾದೀ (ಕಂದಾಚಾರದ?) ಸಂಗೀತಗಾರನಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ತನ್ನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೆಂ ಬುದೇ ಅವನಿಗೆ ಹೊಲಸು, ನಿಷಿದ್ಧ ; ಹೊಸದೆಲ್ಲ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯೆಲ್ಲ ಅಗ್ಗದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ. ಕಲೆಯ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯನು ಏಳಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಲೆಯನ್ನು ಅವನ ಕೀಳುಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಲಾಗದು—ಇದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನಾದವನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವಲ್ಲ, ಅತಿಯಾದ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ದಂತದ ಗೋಪುರಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ವಾಸಮಾಡುವ ವಿದ್ವಾಂಸನೆ ! ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಏರಲು ಒಂದು ಏಣಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡಬೇಕಾದುದೂ, ತಾನು ಅವನಿರುವ ಎಡೆಗೆ ಬಂದು ಕೈಹಿಡಿದು ಹತ್ತಿಸಿಕೊಡುವುದೂ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಹೊಣೆಯಲ್ಲವೆ? ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಆಸಕ್ತಿ-ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಜಲಸೇಚನ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯ, ತನ್ನ ಕಲೆ, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುಡಿ ಕಮರಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಅತಿರೇಕವೆನಿಸುವ

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯು ಕೆಲವು 'ನವ್ಯ' ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ : ಕಾಸು ಕೊಡುವ ಪ್ರಭು, ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಗುಂಪು, ಮೆಚ್ಚಿದರೆ ಆಯಿತು ಅವರಿಂದಲೆ ಅಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಉತ್ಕರ್ಷ? ಅವರಿಂದ 'ತಾಲೀಬಜಾವ್'ಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಏನು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಮಾಡಿದರೆ ಆಯಿತು. ಬರಬಾರದ ಸ್ವರವು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ, ತಾಳದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕ ಪುನರಾಗಮನಂ ? ತೂಕ ತಪ್ಪಿದರೆ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ಮೂಲತಃ ಉದ್ದೇಶಪಟ್ಟ ಮಾತುಧಾತುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ಜೈಲು ಶಿಕ್ಷೆಯೆ ? 'ಭಸ್ಮೀ ಭೂತಸ್ಯ ದೇಹಸ್ಯ ಕುತಃ ಪುನರಾಗಮನಂ ?' ಆದುದರಿಂದ, 'ಋಣಂ ಕೃತ್ವಾ ಘೃತಂ ಪಿಬೇತ್''!

ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶೆ

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶಕರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳುವುದು ಅಪ್ರಸಕ್ತವಲ್ಲ. ನಗರದ ಯಾವುದೋ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಿತಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಕೇಳಿದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ರೇಡಿಯೋ ಮೂಲಕ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಕೇಳಿಬಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಾಗ ಹೀಗಿತ್ತು, ಅಥವಾ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಇಂತಹ ಕೃತಿಯ ನಂತರ ಇಂತಹದನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಲಾಯಿತು, ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಆ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕೇಳದಿದ್ದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಓದುಗರಿಗೆ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು ? ಅಲ್ಲದೆ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾದ, ಅತಿಬಳಕೆಯಿಂದ ಮೂಲಾರ್ಥ, ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಪೊಳ್ಳು 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ'ಯಿಂದ ದುರ್ಬೋಧವಾದ ಪದಪುಂಜಗಳಿಂದ ಕಲೆಗಾರನಿಗಾಗಲಿ ಶ್ರೋತೃವಿಗಾಗಲಿ ಆದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು ? ಕಚೇರಿಗಳನ್ನೇ ಕೇಳದೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ, ಅಥವಾ ವಿವರಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸುವ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಪರಿಶ್ರಮವಿಲ್ಲದ ಜನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ಕಲೆಗಾದ ಲಾಭವೇನು ?

ಅಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು, ಉತ್ತಮಾಂಶವನ್ನು, ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು ; ಉತ್ತಮವಲ್ಲದುದನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೆ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶೆಯು ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಹೇಗೋ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೂ ಹಾಗೇ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಬೇಕು, ಶಿಕ್ಷಣವಾಗಬೇಕು. ಆಯಾ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಪರೂಪದ ವಿಷಯಗಳು, ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ವಿಷಯಗಳು, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಂಶಗಳು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಧಾರಗಳು, ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳು; ಕಲೆಗಾರನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಕಲೆಗಾರನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಹಿಡಿತ, ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ವಿತರಣೆ, ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಸಹಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿನ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರ ಸಹಾಯಸಾಮರಸ್ಯಗಳು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ—ಶುದ್ಧ ರಂಜನೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣ—ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ

ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ, ನಿರ್ಭೀತ ಆದರೆ, ಕಹಿಯಲ್ಲದ, ಅನಾಸಕ್ತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಕೇಳುಗನಿಗೂ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಕಲೆಗೂ ಉತ್ಕರ್ಷ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಿರೀಟವನ್ನಿಟ್ಟು ಕಿರೀಟವನ್ನುರುಳಿಸುವ ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದರಿಂದ ಮುಗ್ಧ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ವಂಚನೆ, ಕಲೆಗಾರರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ, ಕಲೆಯ ಕೊಲೆ.

ಇದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ! ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೆರವು ಇಂದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದೆ—ನಿಮ್ಮ ನೆರವು. ನೀವೆಷ್ಟು ನೀಡಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದೀರಿ ?

ಸಹಾಯಬಾಹುಳ್ಯ

ನಾವು—ನೀವು ಮತ್ತು ನಾನು—ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಡ್ಡಬೇಕು; ಲಘುಸಂಗೀತದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕು. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಒಂದು ಘಂಟೆಯಷ್ಟು ಕಾಲ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬವೆಲ್ಲ—ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು—ಕೇಳುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ದು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಿಃಶಬ್ದವಾಗಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿಸುವ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಊಡಿಸಬೇಕು. ಮೊದಮೊದಲು ಇದು ಜೈಲುವಾಸದಂತೆ ಅವರಿಗೆ ಮುಜುಗರವಾಗಬಹುದು; ಅಲ್ಪಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಿದನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಲವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ಸತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು ದಿನನಿತ್ಯವೂ ಕೇಳುವ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಪುಟ್ಟದಾಖಲೆಯೊಂದನ್ನಿಟ್ಟು ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವ-ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು (ಅದೆಷ್ಟೇ ಪ್ರಬುದ್ಧವಲ್ಲದಿರಲಿ, ಬಾಲಿಶವಾಗಿರಲಿ) ಬರೆದಿಡುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸೋಣ. ಅವರು ಹೀಗೆ ಕೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳ, ಅಪೂರ್ವ ಕೃತಿಗಳ ಮಾಹಿತಿಯುಳ್ಳ ಪಟ್ಟಿಯೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ಕೊಡೋಣ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾದ, ಆದರೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರುತಿ, ತಾಳ, ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳು, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಅಂಕಿತಗಳು, ವಿವಿಧ ಗೇಯಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನೆ, ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಂಶಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡೋಣ. ಪ್ರಾಥಮಿಕಶಾಲೆಗಳ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟೋ ಕಸದ ಹೊರೆ ಇರುತ್ತದೆ; ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಿಲುಕದ, ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದ, ಸುಳ್ಳಿನ ಕಂತೆಯ ಪಾಠಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಯದೇವ, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಇವರುಗಳ ಜೀವನಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲವೆ? ತಂಬೂರಿ, ಪಿಟೀಲು, ವೀಣೆ, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿಷಯ ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವೆ, ಹೊರೆಯೆ? ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಧ್ಯೇಯ,

ಜೀವನಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು, ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಷಯಗಳು, ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಕಟ್ಟಲೆಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಡವೆ ? ನಮ್ಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಭೂಮಿಕೆ, ಅವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆಗಳು, ಸಂಗೀತಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಅವರು ಬೋಧಿಸಿದ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯಗಳು, ಅವರು ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾದಿ, ಅವರು ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಯತ್ನಗಳು ಪಶುಜೀವನದ ಕಾಡನ್ನು ಕಡಿದು ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ನೀತಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಕಾಲುದಾರಿ ಇದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಚಯವು ಭವಿಷ್ಯದ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಆಗಬೇಡವೇನು ?

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಎಲ್ಲಕಿಂತ ಮೊದಲು, ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಕಿಶೋರರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸುವುದು, ಈ ಕುತೂಹಲ ವನ್ನು ಉಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು. ಅವರಿಗಾಗಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಗಮನಿಸಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಯಾ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಉದಾಹರಣಪೂರ್ವಕವಾದ ಭಾಷಣಗಳೂ ವಿವರಗಳ, ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳ ಪರಿಚಯ, ಪೀಠಿಕೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳೂ ವಯಸ್ಕರಿಗಾಗಲಿ ಕಿರಿಯರಿಗಾಗಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆ. ಹೀಗೆ, ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಬೆಟ್ಟದಷ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದು ಹಣವಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಆಸಕ್ತಿ—ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ, ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು, ಇವೆರಡ ರಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ, ನಮ್ಮ ದೇಶ ಇವುಗಳ ಒಳಿತಿನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಇಷ್ಟು ತೊಂದರೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಲ್ಲವೆ, ಸಾರ್ಥಕವಲ್ಲವೆ, ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆ ?

ಆದರೆ, ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಬೇಕಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಮಾಡಿ ತೋರಿ ಸದೆಯೇ ಆಡುವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳೇಕೆ ನಂಬುತ್ತಾರೆ, ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ ? ನಾವು—ಬೋಧಕರು ಮತ್ತು ಪೋಷಕರು—ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಾತಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚಾದುದ ರಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ ಕಿರಿಯರ ಗೌರವವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೂ ನಮಗೂ ನಡುವೆ ಆಳವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಂದರವು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದೆ ; ಅಂತೆಯೇ ಇತರ ಅನಾಹುತಗಳೂ ತಲೆದೋರುತ್ತಿವೆ.

ಶ್ರೋತೃಗಳು

ಅದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಮರಳೋಣ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ, ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ, ಚಿಂತನೆ ಮಾಡುವ ಅಲ್ಪಶ್ರಮವನ್ನು ವಹಿಸಿ ನೋಡಿ. ಅದರ ಸತ್ಫಲವೂ ಅದರ ಶೀಘ್ರತೆಯೂ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸದಿರವು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಅದರ ವಿಮರ್ಶಕ

ರನ್ನಾಗಿ ನೀವೇ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ—ಇದು ನನ್ನ ಆಗ್ರಹಪೂರ್ವಕ ವಿನಂತಿ. ಇದನ್ನು ನೀವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹುಶಃ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ತೋರಬಹುದು.

'ಏನೂ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದು ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗವೂ ಮೂರ್ಖತನವೂ ಅಲ್ಲವೆ ? ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕಮಟ್ಟದ ಅನುಭವವು ಹಸ್ತಕ್ಷೇಪ ಮಾಡಿದರೆ ಆನಂದಾನುಭವದ ಪ್ರಮಾಣವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ?'

ನೀವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ, ನಿಯತಕಾಲಿಕ ಪ್ರಕಟನೆಗಳಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಲ್ಲ, ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ಇತರ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗಿಂತ ನೀವು ಉತ್ತಮರೆಂದಾಗಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತರೆಂದಾಗಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಎಂದೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಅರಿತೋ, ಸುಪ್ತಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೋ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಳೆದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯು ಕಟುವಲ್ಲದ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಲ್ಲದ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಯ, ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತರೆ ಅದರಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಆನಂದಾನುಭವದ ಆಳ-ಅಗಲಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆನಂದಾನುಭೂತಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ ; ನಿಮಗೂ, ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು; ಶ್ರೋತೃವು, ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಯ ಹಕ್ಕನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋದರೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ನಿರಂಕುಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ತನ್ನದೇ ಬೇಕುಬೇಡಗಳನ್ನೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅಜ್ಞಾನ-ಅಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನೂ ಏಲುಪೈಲುಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮೇಲೆ ಹೇರಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಮೆರೆಸಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯವಾದ ಇಂತಹದನ್ನೆಲ್ಲ ಮುಗ್ಧ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಾರಹಿತ ಶ್ರೋತೃವು ಚಪ್ಪರಿಸುತ್ತ ನುಂಗಿ ಅಂತಹ ಸಂಗೀತ, ಅಂತಹ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಬಗೆಗೆ ಅದ್ಭುತಭಾವ, ಭಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಹುಚ್ಚೆದ್ದ ಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನೂ ಶ್ರೋತೃವೂ ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಒಟ್ಟಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಗ್ಗದ ಥಳುಕಿನ ಪಿಡುಗನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಶ್ರವಣ

ಅದರ ಬದಲು ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಜೀವಮಾನಕಾಲದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೂವತ್ತು ಘಂಟೆಗಳನ್ನು (ಇದು ಇಡೀ ಜೀವಿತದ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣವಲ್ಲವೆ ?) ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರಮವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ

ಸಂಗೀತಶ್ರವಣವು ನಿಮಗೆ ಎರಡನೆಯ ಸ್ವಭಾವವೆ, ಸಹಜವೆ, ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಸಂಗೀತಶ್ರವಣವೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿವಿಸ್ತಾರಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದುದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಇದಂತೂ ನಿಜ—ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಕ್ಷೇಮರಕ್ಷಣೆಯ ಪುಣ್ಯ ನಿಮಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗೌರವ ಭಯಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹಗುರವಾದ, ಥಳುಕಿನ, ಅಗ್ಗದ, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅವನು ನಿಮ್ಮ ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟುವುದು ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಅವನು ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯೊಡನೆ ಬರಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗರೂಕತೆ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಮ್ಮ ಸಂತೋಷ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತನು ಶ್ರಮವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ; ಇದರಿಂದ ಆತನಿಗೂ ಸಂತೋಷ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ, ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಸರಿಯಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನೂ ಆನಂದವನ್ನೂ ತೋರಿಸುವ, ತಪ್ಪಿದ, ಅತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿ ಅಸಂತೋಷವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರಸಿಕಸಮುದಾಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರತಿಫಲ, ಸನ್ಮಾನ, ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಅಡಿಗಲ್ಲೆಂದು, ಸವಾಲು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನೀವು ದಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೋತೃಗಳಾದರೆ ಅಲ್ಪಗಾಂಭೀರ್ಯದ, ಅಗ್ಗದ ಉದ್ರೇಕದ ಅಲೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಚಪ್ಪಾಳೆಯಿಕ್ಕುವಂತೆ ನಿರ್ಬಂಧಿಸಲು ಅಳುಕುತ್ತಾನೆ. ನೀವು ನಿಜವಾದ ರಸಿಕರೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾದರೆ, ಅವನು ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ಥಮಾನಸನಾಗಿ ಕುಳಿತು ಸೌಂದರ್ಯಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ, ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ, ಆನಂದಗಳ ಸ್ವಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾದಾಗಲೇ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭೂತಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿ, ನೀವೂ ಅವನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧನ್ಯರಾಗುತ್ತೀರಿ. ಕಲೆ ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೈಜ ಸಂಗೀತದ ಅಂತರಂಗದಿಂದ ಗುರುತಿಸಿ, ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲಿರಿ ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಮಾಡುವುದು ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ.

ರಕ್ಷತಿ ರಕ್ಷಿತಃ

ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಮಗುವಿನಂತೆ, ಶ್ರೋತೃಸಮುದಾಯವು ಪೋಷಕರಂತೆ. ಮಗುವು ಮಾಡಿದ ಸರಿಯಾದ, ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿ ವಿದ್ಯೆ, ಸದ್ಗುಣ ಶೀಲಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರೆ ಅವನು

ಸಮಾಜದ ಸತ್ಪ್ರಜೆಯಾಗಿ, ಸೃಜನಶೀಲನಾಗಿ, ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣಕಾರಕನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಕುಟುಂಬದ ಹೆಮ್ಮೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಅವನನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೆ, ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಿದರೆ, ಸರಿಯಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸದಿದ್ದರೆ ಭಗ್ನಮನಸ್ಕನಾಗಿ, ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಾಗಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಕ್ಲೇಶಕರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದುಷ್ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು, ಐಲುಪೈಲುಗಳನ್ನು, ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಅತಿಮುದ್ದು ಮಾಡಿದರೆ ಅವನು ಹುಚ್ಚಾಗಿ, ಪೆಚ್ಚಾಗಿ, ಪೀಚಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯಾಗಿ ಲೋಕಕಂಟಕನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕುಟುಂಬದ ಅಪಮಾನ, ಲಜ್ಜೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯಸಂಪತ್ತಿಗಾಗಿ, ಸಂಗೀತ ಮೂಲಕವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ, ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಬೇಕಾದ್ದದ್ದೆ, ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದೆ. ಅವನು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಸಂಪದ್ಭರಿತಗೊಳಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಗೌರವಿಸೋಣ. ಆದರೆ ಅವನೂ ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಮನುಷ್ಯನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯವುದು ಬೇಡ; ಸಮಾಜದ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಅಂಗದಂತೆ ಅವನಿಗೂ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದ ಸಮಷ್ಟಿದರ್ಶನದ, ತನ್ನ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳ ಅರಿವಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯವುದು ಬೇಡ.

ಸಂಗೀತವು ಧರ್ಮದಂತೆ. ಧರ್ಮವನ್ನು ನಾವು ರಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾವು ರಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

೨೩. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ : ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ

'ನೀವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ; ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು. ನಿಮಗೆ ಸುಗಮಸಂಗೀತವು ರುಚಿಸುತ್ತದೆಯೇ ? ಅದರ ಆಸ್ವಾದವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೆ?' ಎಂದು ಕೆಲವು ಸ್ನೇಹಿತರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದವನಿಗೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ನಿಲುವು ಏನಿರಬಹುದು. ಅದರ ಆಸ್ವಾದವು ಹೇಗಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಅಂತಹವನಿಗೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಮೇಲರಿಮೆ, ಮೂಗು ಮುರಿಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಯೂ ಜನರಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವು ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವು 'ಹುಳಿಯ ದ್ರಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕೈಲಾಗದವರು ಮೈಪರಚಿಕೊಂಡರು' ಎಂದೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ವಯಿಸದೆ ಇರುವವರಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಬ್ಬ. ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವೆಂಬುದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ ; ಅದು ಸುಗಮ, ಜಾನಪದ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಚಲನಚಿತ್ರೀಯ, ನವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಅಧಿಕಾರಗಳಿರುವ ವಿವಿಧ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶ, ಕ್ರಿಯೆ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಸಾಧಾರಣ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಫಲಗಳೆಂದರೆ ಮನೋರಂಜನೆ, ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ, ಶ್ರೋತೃವಿನ ವಿಧವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಫಲದ ಪರಿಮಾಣವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ನನಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಕುತೂಹಲಗಳುಂಟು—ಭಾರತೀಯೇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿವೆ ; ಎಲ್ಲವೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ರುಚಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ 'ಅರ್ಥ'ವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ 'ಪಾಪ್' ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಗೀತವೆಂದು ಏಕೆ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ, ಮೈಕೇಲ್ ಜಾಕ್ಸನ್ನಂತಹವರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮಂದಿ ಏಕೆ ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ಭಾವಪರವಶರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ನನಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ದೂರದರ್ಶನದ 'ವಿ' ಛಾನಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಣುವಂತಹದನ್ನು ಏಕೆ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ ; ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ; ಅವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಬೇಕಾ

ಗುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಿದ್ಧತೆ, ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಇದರ ಅರ್ಥ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿ ರುಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ; ಆಯಾ ಹುಟ್ಟು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬೇಕು-ಬೇಡಗಳ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಸವಿಯುವುದೆಂದರೆ ನನಗೆ ಇಷ್ಟವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾರೆ ; ತಾನಾಗಿ ಸಂದರ್ಭವು ಒದಗಿಬಂದರೆ ಅದರಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಆಸ್ವಾದನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅವುಗಳ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಆಗಾಗ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವು ಅಸಂಪೂರ್ಣ, ಅವಿಶ್ವಸನೀಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು, ಪ್ರಮಾಣಭೂತವಾಗುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣ ತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲಿ, ಪರವಶತೆಯಲ್ಲಿ ; ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ, ಸ್ವನಿಷ್ಠ, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಆದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೋ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೋ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಅನುಭವದ ಬಗೆಗೂ ಈ ಮಾತು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವೆ ; ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಾಜವು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳು ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕಗಳು ; ಅಸ್ಪಷ್ಟಾರ್ಥ, ನಾನಾರ್ಥ, ಸಂದಿಗ್ಧಾರ್ಥ ಮುಂತಾದವು ಗಳು ಕಲಸುಮೆಲಸಿನಿಂದಾಗಿ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟಾರ್ಥವು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟಾರ್ಥ ದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವೆ ಹೊರತು ನಿತ್ಯವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರವು ತನ್ನ ಮರ್ಯಾದೆ ಮತ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟು ನಿಟ್ಟಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಗಮ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆಂದೆ ವಿವಿಧ ಕೋಶಾರ್ಥಗಳೂ ದೃಷ್ಟಾಂತವೇ ಮೊದ ಲಾದ ತಂತ್ರಗಳೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವೆ ಪ್ರಧಾನ ; ಅದಕ್ಕೆ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಪೋಷಕ, ಪ್ರೇರಕ, ಪೂರಕ ಅಥವಾ ಉದ್ದೀಪಕ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಸಮಪ್ರಧಾನಗಳು ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗೇಯಾರ್ಥವೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಎರಡು ಸಂಗೀತ ವಿಧಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಉದ್ದೇಶ, ಕ್ರಿಯೆ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಫಲಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

ಸುಗಮ ಎಂದರೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿಲುಕುವಂತಹದು, ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಹದು. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವ ಈ ಮಾತು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ, ಎಂದರೆ ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯರು, ಎಂದರೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದಿರುವವರು ಅದರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪಾಲು ಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹೆಚ್ಚಳವು ಶಕ್ತಿಯೂ ಶ್ಲಾಘ್ಯವೂ ಆಗಬಹುದು.

ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ ಕ್ಷೀಣಗುಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಒಂದು ಜನಸಮೂಹದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕ್ತಿ, ಆಸ್ವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿಲುವು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ನಿಯತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ', 'ಮಾರ್ಗ' ಅಥವಾ 'ಲಲಿತ' ಕಲೆಗಳೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ 'ದೇಶೀ' ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವು —ಇದ್ದರೆ,—ಅಲ್ಪ ; ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಗೌಣವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ; ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯು ಶಿಲ್ಪ(='ಇಂಜಿನೀಯರಿಂಗ್')ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ; ರಸವು ಅಂತಿಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃತ್ವವು ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಂಕೇತಗಳು ದಿನನಿತ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು, ಆದುದರಿಂದ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅಂತಹ ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು 'ಅರ್ಥ'ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೂ ಮೂರ್ತವೂ ಆಗಲೆಳಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃತ್ವವು ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಮರೆತುಹೋಗಿ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಎಲ್ಲರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣದ ಅರ್ಥವು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅಥವಾ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಸಂಗೀತದಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ (=ರೂಢಿ, ಲಕ್ಷ್ಯ) ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವೇ ಹೊರತು ಅನುಶಾಸನಾತ್ಮಕವಲ್ಲ. 'ಲಕ್ಷ್ಯವು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು, ಅರ್ಥಯಿಸಬೇಕು ಅಥವಾ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು, ಆಂತರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಿರವಾದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಉಕ್ತಿಯು ಕಲೆಯ ಹೊರಮೈಯಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವ ನವೀನತೆ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ನದಿಯ ಪ್ರವಾಹದಂತಹದು. ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಅಂತಃಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತನಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಅಥವಾ ತಾಯಿಬೇರಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅನುಕ್ತವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದುದು, ಮೌಲಿಕವಾದುದು, ಕಲೆಗೆ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಹದು. ಇದು ನದಿಯ ಪಾತ್ರದಂತಹದು. ಸಂಗೀತವು ಎರಡನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಗೆ ವಿಧೇಯ, ಮೊದಲನೆಯದ

ಕ್ಕಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ಬಹಿರಂಗ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಹೊರಮೈಯನ್ನೂ ಎರಡನೆಯದರಿಂದ ಅಂತರಂಗ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಒಳಮೈಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಗೀತ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಜವೆಂದಲ್ಲ ; ಮಾನವನ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಯಾವುದೇ ದೀರ್ಘಕಾಲೀನ ಅನುಭವಕೋಶಕ್ಕೂ ಈ ಮಾತು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಾಕರಣವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು,ಶಬ್ದರಚನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಧಾತುಗಳು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ರಕ್ಷಾ, ಊಹ, ಆಗಮ, ಲಘು ಮತ್ತು ಅಸಂದೇಹಗಳೆಂಬ ಆರು ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿವೆ. ವಾಕ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅವಯವಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಸರಿಯಾದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದರಿಂದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ 'ರಕ್ಷಾ' (ರಕ್ಷಣೆ) ಆಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದರಿಂದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು ('ಊಹೆ'). ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ ನಾನಾ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ವಿವಿಧ ಅನ್ವಯಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ವ್ಯಾಕರಣದ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಾದಿ ನಿಯಮಗಳ (ಆಗಮ) ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯ. ಶಬ್ದರಾಶಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಸರ್ವಗ್ರಾಹಕವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು 'ಲಘು'. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವು ಶಿಥಿಲವಾಗದಂತೆ ಅತಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲದಂತೆ ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ವ್ಯಾಕರಣವು ಅಗತ್ಯ (ಅಸಂದೇಹ). ಭಾಷೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನ ಎಂದು ಉದಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ ವ್ಯಾಕರಣ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನೂ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಡನೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿ ಸಬಹುದು ; ಇದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ, ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಮೂಲಭೂತ ದ್ರವ್ಯಗಳು ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕಾಲದ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳು ಒಂದೊಂದು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಉಚ್ಚ-ನೀಚ ಭಾವ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ (ದೈರ್ಘ್ಯ) ಎಂಬ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳೂ ಲಯಕ್ಕೆ ಛಂದೋಮಾದರಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ವಿಲಂಬ, ಮಧ್ಯ, ದ್ರುತ ಎಂಬ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಕಾಲ ಪರಿಮಾಣಗಳು (ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಒಳಭೇದಗಳು) ಎಂಬ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳೂ ಇವೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯೆಯು ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ) ನಡೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು

ಎಂಬ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು/ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿಯತ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು, ಆವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಎಂಬ ಎರಡು ಭೇದ ಗಳುಂಟು. ಇವು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯೇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಲದ ಚಾಕ್ರಿಕ ಅಥವಾ ಸುರುಳಿಯಾಕಾರದ ಗತಿ ಮತ್ತು ರೇಖಾತ್ಮಕಗತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ತಾಳ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ ; ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯೇತರ ಸಂಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾಳದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುವು ದಿಲ್ಲ. ತಾಳವು ಗೀತ, ವಾದನ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ (ಕಾಲದ ಏಕಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕ್ಷಣಗಳ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ) ಅಧಿಷ್ಠಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತವು (ಸ್ವರ-ಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ; ಧಾತು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಮಾತು ಸಹಿತವಾಗಿರ ಬಹುದು, ಮಾತುರಹಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಇವು ತಾಳಸಹಿತವಾಗಿರಬಹುದು, ತಾಳರಹಿತ ವಾಗಿರಬಹುದು ; ಒಂದು ಸಂಗೀತಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು, ಧಾತುವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಸಮವಾಗಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು. ಮಾತು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ರಸದ ಪೋಷಣೆ, ಪ್ರೇರಣೆ ಅಥವಾ ಪೂರಣದಲ್ಲಿ ಧಾತುವು ಉಪಕಾರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅಥವಾ ರಸಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜಕವಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಧಾತುವು ತನ್ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವನಿಷ್ಠ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ ; ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಿಧೇಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಲಯಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವರವು ತನ್ನ ಸ್ವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (ಸರಳ ರೇಖೆಯಂತೆ) ಕದಲದೆಯೇ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಹಿತವಾಗುವಂತೆ ವಕ್ರವಾಗಿ ಚಲಿಸಬಹುದು. ಈ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಗಮಕವೆಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ ; ಅದು ಮಾತಿನಲ್ಲಾಗಲಿ, ಹಾಡಿ ನಲ್ಲಾಗಲಿ, ವಿವಿಧ ಭಾವರಸಗಳ ಉದ್ಗಾರಪೂರ್ವಕವಾದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಸ್ವರಗಳು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ—ಇದು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದುದು. ಇದು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದ ಸ್ವನಿಷ್ಠಾರ್ಥವನ್ನೂ ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ (ಪದಾಶ್ರಯವಾದ) ಪರನಿಷ್ಠಾರ್ಥವನ್ನೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸು ತ್ತದೆ. ಲಯವು ತನ್ನ ವಿವಿಧ ಕಾಲ ಪರಿಮಾಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಛಂದೋಭಂಗಿ ಗಳಿಂದಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೂ ಛಂದಸ್ಸೂ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೋ ಅವನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ

ಗಮಕವೂ ಲಯವೂ ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವು ಸುಗಮವಾಗಲು ಈ ಕಾರಣಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ : ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣವು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಅನಮ್ಯವಲ್ಲ. 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾಳ, ರಚನಾಪ್ರಕಾರ(ಪ್ರಬಂಧ)ಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಅನುಲ್ಲಂಘ್ಯಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ; ಎಂದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತಪ್ಪಿಹೋದರೆ ಆಯಾ ರಾಗ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಿ ಅನರ್ಥಕಗಳೋ ಅಪಾರ್ಥಕಗಳೋ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳ ಪರಿಚಯದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿರುವವರಿಗೆ ಇವುಗಳು ಪ್ರಸನ್ನಬೋಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ (ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿ) ಅನುಭವ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹಕರ ಸಂಖ್ಯೆಯು (ಅಭಿಜಾತರು, ಶಿಷ್ಟರು) ಅಲ್ಪವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಡಿಲವಾಗಿಯೂ ಗಮ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ತಾಳವು—ಇದ್ದರೆ—ಬಹಳ ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಡಿಲ. ತಾಳಾವರ್ತಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿಯಮವಿರುವುದಿಲ್ಲ ; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಹಾಡನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಕಾಲಮಾಪನ ಸಾಧನ(=ತಾಳ)ವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಳು ಲಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ಹಲವು ವೇಳೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಬದಲಾಗಬಲ್ಲ ಮಿಶ್ರಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುತ್ತದೆ ; ಇಂತಹದೇ ರಾಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಆಗದೆಯೆ ಇರಬಹುದು (ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವುದರಿಂದ ಆಗಬಹುದಾದ, ಆಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಯೋಜನವು ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪವೆ). ಒಂದು ವೇಳೆ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದರೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪಬೋಧಕಗಳಿಂದ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳು, ಗಮಕಗಳು ಮುಂತಾದವು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಾಗಗಳು ಛಾಯಾಮಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ರಾಗದ ಜೀವಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೈರ್ಘ್ಯವು (ತಾಳಾಂಗದ ಮತ್ತು ತಾಳಾವರ್ತದ ಹಂಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ) ಅನಿಯತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಗಮಕಗಳು ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಬೋಧಕಗಳಾಗಿರದೆ ಆಯಾ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಸಭಾವಗಳ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಧ್ವನಿಕಾಕುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಕುವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥದ ಇಂಗಿತ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಭಾವ, ರಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಧ್ವನಿವಕ್ರತೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿದ ಗಮಕಗಳ ಮೂಲಕ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಉದ್ದೇಶಿದ ಅರ್ಥದ ಅಥವಾ ಭಾವರಸಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಾಗರ್ಥಕ್ಕೆ ಗೇಯಾರ್ಥವು ಸಖಿ ಅಥವಾ ಚೇಟಿ. ಉಳಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮಕವು ಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಪುಷ್ಟಿಯಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳು ಸುಗಮ ರಂಜನೆಯನ್ನೀಯುತ್ತವೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಹಾಡಿದ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತುಗಳಿಗಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳಿರುವ ಆಲಾಪಾದಿಗಳನ್ನೂ ವಾದ್ಯ ವೃಂದದ ಮಧ್ಯಂತರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸ ಬಹುದು. ಇವುಗಳಿಂದಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನವು ಪರೋಕ್ಷ. ಸರಳತೆಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಯೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ಇವು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂಗೀತ ದಿಂದ, ನಾವೀನ್ಯತೆಗಾಗಿ ನಾವೀನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅತಿರೇಕದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿವೆ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನು ವಿಫಲಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉತ್ತೇಜನಗೊಳಿಸಲೆಂದೋ ಅಂತಹ ಭಾವಗಳು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತೊಯ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಚಪ್ಪರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ವಿರಾಮಗಳನ್ನು ರಂಜಕವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನೀಡಲೆಂದೋ, ಕಂಠಧ್ವನಿಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಾದಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಾದ್ಯಧ್ವನಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ, ವೈದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕಿವಿಯನ್ನು ತಣಿಸಲೆಂದೋ ಇವು ಮೊದಲಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಇಂದಿನ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳೂ ದೋಷಗಳೂ ಸಮಸಮವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಕ್ತ, ಹೊಸ ಹುರುಪು, ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ವಿಸ್ತಾರ ಇವುಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಅದು ಪಂಡಿತರನ್ನೂ ಪಾಮರರನ್ನೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಹೊಂದಾವರೆಗೆ ಅದರ ಪರಿಮಳವು ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಯಿತು.

ಇದರ ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಬೇಡವಾದುದೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಶಾರೀರದ ಸಹಜವಾದ ಇಂಪು, ಸೊಂಪು, ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಅದರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಸಾಧನಗಳಿಂದ, ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದ ಕೃತಕ ಸಿಹಿಯಿರುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ತುಂಬಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ ; ಮಧುವು ಆರೋಗ್ಯವಂತರಿಗೆ, ಸ್ಯಾಕರಿನ್ ಗುಳಿಗೆಗಳು ಮಧುಮೇಹ ದವರಿಗೆ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ತಪ್ಪಿತು. 'ಮರುಧ್ವನಿಪರಿಣಾಮ'ದ ಹಾವಳಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ವಾದ್ಯಸಮೃದ್ಧಿಯ ಗೊಂದಲ ಮತ್ತು ಕೋಲಾಹಲಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಕವಿವಾಣಿ, ಗಾಯಕ ವಾಣಿಗಳು ಅಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಅಡಗಿ ಹೋಗುವಂತಾಯಿತು. (ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವು ಇಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠವಿದೆ.) ದುಡ್ಡಿನ ದೊಡ್ಡಪ್ಪನಿರುವವ ರೆಲ್ಲ ಸುಗಮ ಗಾಯಕ/ಗಾಯಕಿಯರಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಇವರ ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳ ಕಳೆಯಿಂದ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಪೈರು ಕಂಗಾಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ವಿವೇಚನೆ ತಪ್ಪಿ ಗೊಂದಲವಾಯಿತು ; ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಅಭಿರುಚಿ ಕೆಟ್ಟಿತು. ನಕಲಿ ಕವಿಗಳು ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ರಸಿಕನನ್ನು ಅಣಕಿಸಿ

ನೋಯಿಸಿದರು. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಪರಾವಲಂಬನೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುವುದು. ಕವಿಯು ಸ್ವತಃ ಗಾಯಕನಾಗಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಾಗಿರುವುದಂತೂ ಕುದುರೆಯ ಕೊಂಬೇ ! ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಕವಿಯನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಿ ಅವನ ಹೃದಯ, ಇಂಗಿತ, ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಧ್ವನಿ), ಉದ್ದೇಶ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ತುಂಬ ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಧಾತುವು ಮಾತುವಿಗೆ ಸಂವಾದವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಕವಾಗಿ, ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ, ಪೋಷಕವಾಗಿ, (ಮಾತು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದುದಕ್ಕೆ) ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಿಡಿಯಲು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರುವಷ್ಟು ಅವಕಾಶವು ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. ('**ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ**' ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ವಿರಳ.) ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕವಿವಾಣಿಗೆ, ಕವಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಧಾತುವು ದೊರೆಯಲಾರದೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಸರಿ. ಇದರ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯೆಂದರೆ ಮೊದಲು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಧಾತುವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕವಿಗಳಲ್ಲದವರು ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತುಗಳ ತೇಪೆ ಹಾಕುವುದು !

ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ; ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಗಾತ್ರವು ಬಹುವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕೂ ಇದೆ. ಥಳಕೂ ಇದೆ ; ಬಂಗಾರವೂ ಇದೆ, ಹಿತ್ತಾಳೆಯೂ ಇದೆ.) ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಗಾಯಕ/ಗಾಯಕಿಯರನ್ನೂ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಾಪಕರನ್ನೂ ಇಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತರು. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕವಿದಿರುವ ಅರಾಜಕತೆ, ಗೊಂದಲ, ಲಕ್ಷಣರಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಮಾಣರಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಗಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಕಡೆದುತೆಗೆದು ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾಗುವ, ಇಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ನಾಳೆಗೆ ಕೈದೀವಿಗೆಯಾಗುವ ಸುಗಮಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಅಭಿನವ ಭರತಮುನಿಯ ಅಥವಾ ಮುನಿ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಉದಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟು ದಿನ ಕಾಯಬೇಕು ?

೨೪. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮುನ್ನಡೆ : ಒಂದು ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆ

"ನಿಜವಾದ, ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸಂಗೀತವು ಮರಳಿ ಬರದಂತೆಯೇ ಮುಗಿದು ಹೋಯಿತು.– ಇಂದು ಸಂಗೀತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ವಿಕಟ, ನಗೆಪಾಟಲು, ಟೊಳ್ಳು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ, ಗೊಣಗುಟ್ಟುವ ಹಳಬರು.

"ಪುರಾಣಮಿತ್ಯೇವ ನ ಸಾಧು ಸರ್ವಂ ! ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವಿಕಾಸವಾಗಿ, ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ, ವಿಮೋಚನೆ ಪಡೆದಿರುವುದು ಈಗ ಮಾತ್ರ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕುದಿರಕ್ತದ ಬಂಡಾಯಗಾರ ಯುವಕರು.

ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಿಜ ? ಸಮಾಧಾನ ಸಂತುಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಸುವರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು "ಇಬ್ಬರೂ ಸರಿ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ" ಎಂದು ಸಂತೈಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಈಗ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿಕಾಸದ ಸೀಳು ಹಾದಿಗೆ ಬಂದು ತಲಪಿದೆ. ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಂದೂ ಇರದಿದ್ದ ಒಂದು ಪರ್ವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ : ರಾಷ್ಟ್ರಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಹೊಸ ಹುಟ್ಟಿನ ಪ್ರಸೂತಿ ವೇದನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹೇಗಿತ್ತು ? ಅದರ ಮುಂದಿನ ಆಕೃತಿಯ ನೆರಳು ಹೇಗಿದೆ, ಎತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ?

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಗಿರುವುದು ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆದದ್ದೇ, ಆಗುತ್ತಿರುವುದೆ : ನಾವು ದೇಶವನ್ನು ಪುನಃ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೇವೆ; ಹಿಂದಿನದರಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಏನನ್ನು ಅಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಸಂದಿಗ್ಧದಲ್ಲಿ ತೊಳಲುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳ ವೇಗದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಭರವಸೆಯೂ ಉಂಟು, ಭಯವೂ ಉಂಟು.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ, ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ ವಾತಾವರಣವು ಸಮಾಹಿತಗೊಳ್ಳದ ಬಿಗುಹುಗಳಿಂದ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಂಡಿದೆ. ಹಳೆಯ-ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗತೊಡಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ರಮವು ಪ್ರಯೋಗದ ಬಡಿಗಲ್ಲಿನ ಮೇಲಿದೆ. ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಭಿತ್ತಿಯು ಬೆಳಕು-ನೆಳಲುಗಳ, ಭರವಸೆ-ಭಯಗಳ, ಜ್ಞಾನ-ಭ್ರಮನಿರಸನಗಳ, ಉತ್ಸಾಹ-ಜಾಗರೂಕತೆಗಳ, ಬಂಡಾಯ-ನವೋದಯಗಳ ಚೆಲ್ಲಾಟದಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ.

ದೃಷ್ಟಿ-ಧೋರಣೆ

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ-ಧೋರಣೆ ಗಳೇ ಬದಲಾಯಿಸಿವೆ. ಈ ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕಸಂಪರ್ಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳುವಳಿಕಸ್ಥನೂ ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂತೆ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯು ಕಳಂಕವೆಂದಾಗಲೀ ಲಜ್ಜೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂದಾಗಲಿ ತಿಳಿಯದೆ ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದ ಉನ್ನತಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಂತೂ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಒಂದು 'ಫ್ಯಾಷನ್ನೇ' ಆಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವು ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ. ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆಯ ಹಿಂದಿದ್ದ ಘನವೆತ್ತ, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೆಸರುಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಟಕ್ಕೋ ಅಜ್ಞಾತವಾಸಕ್ಕೋ ನಡೆದುಹೋಗಿವೆ. ಅಂತಹದೇ ಬೇರೆ ಹೆಸರು ಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಗುರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವು ಸಾಲದಿದ್ದ ಯುವಕಯುವತಿಯರು ಈಗ ಅಂತಹದೇ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯನಿಷ್ಠ ವಿದ್ವಾಂಸ ರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಅದೇ ವೇದಿಕೆಗಳನ್ನೇರಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾವಂತ ಹೆಸರುಗಳ ಅಂಧಪೂಜೆಯೇನೋ ಇಂದು ಮುಂದುವರಿದೇ ಇದೆ. ಸಮ್ಮೇಳನ, ಸಭಾಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹೆಸರುಗಳದೇ ಇಂದಿಗೂ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ. ಅಲ್ಪ ಜ್ಞಾತರಾದ, ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಸ್ಥಳೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಮೇಲೆ ಬರಲು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಬೀಜದಂತೆ, ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಜ್ಯೇಷ್ಠರ, ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳ ಅದುಮುವ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮನ್ನು 'ಮುಂದೆ ತರುವ' ಸಾಕುತಂದೆಯನ್ನೋ, ಪ್ರಭಾವ-ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಗಳನ್ನೋ, ಜಾಹೀರಾತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನೋ, ಪಾಮರರಂಜಕ ಥಳಕು-ಪಲುಕುಗಳನ್ನೋ 'ತಾಲೀಬಜಾವ್' ತಂತ್ರಗಳನ್ನೋ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ : ಪ್ರಜಾತಂತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ಧ್ಯೇಯ, ಭಾವನಾವ್ಯೂಹ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ; ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಬಾಳ್ವೆಯ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೋ, ಅಲ್ಲವೋ–ಅಂತೂ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರವು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ, ನಿಲ್ಲಲೆಂದು ಬಂದಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ವೇದಿಕೆ ಯಿಂದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ನಡುಬೀದಿಗೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜವೂ ಹೌದು. ರಾಮೋತ್ಸವ ಗಣೇಶೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಬೀದಿಯಲ್ಲಿ, ನಡುರಾತ್ರಿ, ಹತ್ತಾರು ಸಾವಿರ ಮಂದಿ ಕುಳಿತು ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ತನ್ಮಯರಾಗಿ

ಕೇಳುವುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಯಾರು ಕಂಡಿದ್ದರು? ಪ್ರಭುಗಳು, ಶ್ರೀಮಂತರು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಠಗಳು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಸರೆ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳು ಇಂದು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಂದಲೂ ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಅರಮನೆ-ಅಂತಃಪುರ-ದೇವಾಲಯಗಳ ಸುಗಂಧ, ಧೂಪಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಉಸಿರಾಡಿ ಬಳಿಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಗೀತವು ಬೀದಿ-ಬಯಲುಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗಾಳಿ ಬಿಸಿಲುಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೃಷ್ಟ-ಪುಷ್ಟವೂ ದೃಢವೂ ಧೃಷ್ಟವೂ ಆಗಿದೆ. ನಿಜ, ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂದೇಹ ಬರುತ್ತದೆ—ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಆಕರ್ಷಕ, ಅರ್ಧವಾಸ್ತವ ಸ್ವಪ್ನಸುಂದರ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆಯೆ ? ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವೇ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಲ್ಲದ, ಅರ್ಧಸತ್ಯದ ಭಾವನಾವ್ಯೂಹ. ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಗ್ನಸತ್ಯದ, ಅನುಕಂಪರಹಿತ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರಖರತಾಪಕ್ಕೆ ಮೈಯೊಡ್ಡಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಕಲೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದೆ ? ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು, ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದು—ಇದು ಪ್ರಜಾತಂತ್ರವೆನಿಸಿದರೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರವು ಪ್ರೇರಕ, ಪೂರಕ. ಕಲಾಧರ್ಮಿಯು ಲೋಕಧರ್ಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಡೆಗೊಡುವುದು, ಕಲೆಯ ಗುಣ, ಮಟ್ಟ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಜನತಾಜನಾರ್ದನನ ಬಹುಮತವು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು, ಐಕ್ಯ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಗಳಿಗೆ ಭಂಗತರುವುದು—ಇದು ಪ್ರಜಾತಂತ್ರವಾದರೆ, ಕಲೆಗೆ ಇದು ಮಾರಕ.

ಈ ಭಯವು ಸಕಾರಣವಾದುದೆ, ವಾಸ್ತವವಾದುದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ : ಕಲೆಗಾರನ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಹಾಗೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೀರಾ ? ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ ಜನಗಳನ್ನು, ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಲು ಏನನ್ನು ಮಾಡಲೂ ಸಿದ್ಧರು ; ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಗದು ಹಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ತೀರಾ ಆತುರರು ತಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಮನದಟ್ಟುಮಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಸರಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಎರಡು ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಲೆಯು ಕಲೆಗಾರನಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಭಾವ ಆದರ್ಶಗಳ ಅನುಷ್ಠಾನ, ಸ್ವಯಮರ್ಪಣ, ಭರ್ಜರಿಯಾದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಹೇರಳವಾದ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತಿಯ ಸಂಪಾದನೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ದ್ರುತಗತಿಯ ಗೀಳು, 'ಸರ್ಕಸ್ಸು', ಥಳಕು ಶೀಘ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಅಡ್ಡದಾರಿ-ಒಳದಾರಿ ಇವುಗಳು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ವಿದ್ವಾದೃಷ್ಟಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಇಂದು ಬೆಲೆ ಕಡಿಮೆ.

ಇದೇಕೆ ಹೀಗಾಯಿತು ? ಏಕೆಂದರೆ ಬಹುಮಂದಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಂದು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅಂಗಡಿಯಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ :ಅಗ್ಗದ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೇಕಾದ ಮಾಲು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಗ ಬೇಗ ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಅವರು ಬಲ್ಲರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಬೇಡಿಕೆ-ಸರಪರಾಜು ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಹೊಂದಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಸ್ವಸ್ಥವಾಗಿ, ಶ್ರಮಪಡದೆ, ರೈಲ್

ವೇಳಾಪಟ್ಟಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಕಚೇರಿಮಾಡುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಮಾನಸಿಕ ಲೋಪ, ವ್ಯಕ್ತಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯ ಅಥವಾ ಐಲುಪೈಲುಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ನಂಬಿಸಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನಂಬುವ ಮುಗ್ಧಜನದ, ಹಿಂಬಾಲಕ, ಬೆಂಬಡುಕ ಜನದ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪೂಜಕರ, ಇತರ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ತಾವೆಷ್ಟು ಜ್ಞಾನಸ್ಥರು ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಆತುರರಾದ ಕೇಳುಗರ ಗುಂಪು ಲೊಚಗುಟ್ಟುತ್ತ ಹೀರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆ ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಗಳಿಸದ ತರುಣಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಇಂತಹ ಹಿರಿಯರ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಪಸಾಧನೆ-ಸ್ವಲ್ಪಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯಾಗಲಿ ಮಾನವನ ಇನ್ನು ಯಾವುದೆ ಉದ್ಯಮವಾಗಲಿ ಸವಾಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಅಲ್ಪತೃಪ್ತಿಯ ಗಿಡ್ಡತನದಲ್ಲಿ, ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದೀತು ? ಹತ್ತುವುದರ ಬದಲು ಹರಡುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತವಾದರೆ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಫಲವಾದೀತು ?

ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸುದೈವದಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಣವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕುರುಡುಕತ್ತಲೆಯದಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವೆ ಬಾಳಿನ ಬೆಳಕಾದ, ಅಂತರಂಗಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂತಹವರು ಕಲೆಗಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದಾರೆ; ಅವರಿಗಾಗಿ ಕಲೆ ಬದುಕಿಲ್ಲ. ಅಂತಹವರು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣರಸವನ್ನೂಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಮುಗ್ಧರೆಂದಾಗಲಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪೂಜಕರೆಂದಾಗಲಿ, ಹಿಂಬಾಲಕ, ಬೆಂಬಡುಕರೆಂದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸದಭಿರುಚಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುತ, ಪ್ರೌಢ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಅಂತಹವರು ಸದ್ದು ಗಲಭೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಆಟಾಟೋಪ—ಅಬ್ಬರಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂವರ್ಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿರಮಭಿವರ್ಧತಾಂ ಸಂಗೀತ ಸಹೃದಯರಸಿಕಶ್ರೀಃ !

ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ

ನಾವಿಂದು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಎರಡನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾಗಿ ಮೂಕವಿಸ್ಮಿತರನ್ನಾಗಿಸುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಸಂಪರ್ಕದ್ವೈತ್ಯ! ಸಂಪರ್ಕ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿರುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿಯು ವರವೂ ಹೌದು, ಶಾಪವೂ ಹೌದು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಪರ್ಕವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ದೊರೆಯುವ ವೈವಿಧ್ಯವಿಸ್ತಾರಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ನಾಚಿಸುವಂತವು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಧ್ವನಿವರ್ಧನ ತಂತ್ರಗಳೂ, ದೂರಶ್ರವಣ, ದೂರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಆಕಾಶವಾಣಿಗಳು ಈ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಟ್ರಾನಿಸ್ಟರ್ ರೇಡಿಯೋ ಟೇಪ್‌ರಿಕಾರ್ಡುರುಗಳು ಅಪರೂಪವಾಗಲಿ ಭೋಗವಸ್ತುಗಳಾಗಲಿ ಸೌಕರ್ಯವಸ್ತುಗಳಾಗಲಿ ಉಳಿಯದೆ ಎಲ್ಲರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿವೆ—ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇತರರಿಗೆ ಅನಾನುಕೂಲವೆನ್ನಿಸುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ, ಫ್ಯಾಷನ್ ಎನ್ನಿಸುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ನೀರವದ ಶಾಂತಿ

ಯಾಗಲಿ, ಕಿವಿಗಡಚಿಕ್ಕುವ ಧ್ವನಿವರ್ಧನದಿಂದ ವಿಕೃತಗೊಂಡ ಸಂಗೀತದ ತಟ್ಟೆಗಳ ಆರ್ಭಟದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸುವುದಾಗಲಿ ಇಂದಿನ ನಾಗರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೊಲದ ಕೊಂಬಿನಷ್ಟು ವಿರಳವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ !

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಪರ್ಕವಿಜ್ಞಾನವು ಈಗ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೇರಳವಾದ, ದಕ್ಷವಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಸಾವಿರಗಟ್ಟಲೆ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನೋ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೋ ಸುಲಭವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶ್ರೋತೃಗೃಹಗಳು ಇಂದು ಎಲ್ಲ ದೊಡ್ಡ ನಗರಗಳಲ್ಲೂ ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿವೆ. ಧ್ವನಿವರ್ಧನತಂತ್ರಗಳೂ ನಾದವಹನ-ನಾದಪುನರುತ್ಪಾದನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಯಾಥಾತಥ್ಯವೂ ಉತ್ತಮಸಂಗೀತವನ್ನು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮನೆಬಾಗಿಲಿಗೇ ಒಯ್ದಿವೆ. ಟೇಪ್‌ರಿಕಾರ್ಡರ್, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಂತಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಗೀತಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹಾಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನಗಳು ಮೊದಮೊದಲು ವರವಾಗಿಯೇ ಬಂದವು. ಆದರೆ ತಂತ್ರವಿಜ್ಞಾನವು ಮುನ್ನಡೆದು ಇಂತಹ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನತೆಗೂ ದೊರೆಯುವಷ್ಟು ಅಗ್ಗವಾಗಿ ದೊರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿ ದಾಗ ಶ್ರೀಮಂತರಲ್ಲದ, ಸದಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಜನ ಸಹ ಉತ್ತಮವಾದ ತಮಗೆ ಪ್ರಿಯ ವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಟೇಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಚಾರಿ ತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂತಹ ಸಾಧನಗಳು ವರಪ್ರಸಾದವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಇದು ಒಳ್ಳೆಯದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ವಿಪುಲತೆಯೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಶತ್ರುವೂ ಹೌದು, ಶಾಪವೂ ಹೌದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಭಾವಶ್ರೀಮಂತರನ್ನಾಗಿಸದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ, ರಸಜ್ಞರನ್ನಾಗಿಸದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ, ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ರಸದಾರಿದ್ರ್ಯಕ್ಕೋ ಭಾವನೈಚ್ಯಕ್ಕೋ ನಮ್ಮನ್ನು ಈಡುಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುವಂತಹ 'ಮಸಾಲೆ' ತುಂಬಿದ ಕೆಟ್ಟ ಅಥವಾ ಅಗ್ಗದ, ಅರ್ಥರಹಿತ ಸಂಗೀತವು ಕಿವಿಮನಸ್ಸುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು, ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಎಷ್ಟೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ ತಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಟೇಪುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟ ಸಂಗೀತವು ಜೀವಂತ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಗೀತದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಪಡೆಯಲಾರದು, ಪಡೆಯ ಬಾರದು. ಅಂತಹ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಧೋರಣೆಯು ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಅದರ ಅಂತರಂಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹಗುರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಬಲಿಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ, ಕಷ್ಟಪಡದೆ ಪಡೆದು ಕೊಂಡ ಯಾವುದೆ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೂ ಬೆಲೆಯೂ ಕಾಲವು ಕಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಕಡಿಮೆ ಯಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಅಂತಹ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ತೃಪ್ತ ಭಾವವು ಮೂಡಿ ಅನ್ವೇಷಣ, ಯತ್ನಶೀಲತೆಗಳನ್ನು ಮುರುಟಿಸುತ್ತದೆ. ಟೇಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟ ಸಂಗೀತವು ಟಿನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಹಾರದಂತೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವರೂಪವಿಲ್ಲದ್ದು, ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ರುಚಿಕೊಟ್ಟರೂ ಕೊಡಬಹುದೇನೋ. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ, ಆತ್ಮೀ

ಯತೆಯ ಆಪ್ಯಾಯನವನ್ನಂತೂ ಕೊಡಲಾರದು. ಶ್ರೋತೃವಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವೂ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಆಗುವಂತಹ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿ, ರಸ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗಳೂ ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವೆಂದಾದರೆ, ಹಿಡಿದು ಉಳಿಸಿಟ್ಟ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನವು ಎರಡನೆಯ ದರ್ಜೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಈ ಮಾತು ಸೂಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳೊಡನೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಿವಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ದಿಢೀರ್ ಸುಖ, ಬಾಹುಳ್ಯಗಳು ಅದರ ಅಭದ್ರ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕ್ಷಣಿಕತೆಯನ್ನೂ ಮರೆಮಾಚುತ್ತಿವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಯುವಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಮುಖವಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ವಿಮುಖತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಪಾರಂಪರಿಕ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಗಾಢ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಕ್ಷಣಾಕರ್ಷಣೆಯ ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆಯ ಬೆನ್ನೇರಬಯಸುವುದು ಇಂದಿನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಯುಗದ ಶಾಪಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಸಾಮಗ್ರಿ

ತಾಂತ್ರಿಕವಿಜ್ಞಾನವು ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ದೊರಕಿಸಿ ಕಣ್ಣುಕೋರೈಸುವ ನವ್ಯತೆ, ಸುಖ, ಭೋಗ ಗಳಿಗೆ ನಾವು ಅನಾಲೋಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಬಲಿಬಿದ್ದಿದ್ದೇವೆ. ತಂತ್ರವಿಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮನ್ನು ಪರಾವಲಂಬನೆಯ ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿತು ಎಂದುಕೊಂಡೆವು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರ ಗುಲಾಮತನದ ಗೀಳಿಗೆ ಇಂದು ನಾವು ತುತ್ತಾಗಿದ್ದೇವೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಉಪಕರಣ-ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ನಾವೇನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದೇವೆ ? ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿ, ಎನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗ ಹೊಸದು, ಉಪಕರಣ ಮಾತ್ರ ಹಳೆಯದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ವಾದ್ಯ ಮೇಳತಂತ್ರ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ-ಕರ್ಣಾಟಕಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣಾಂಶದ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಅನ್ವೇಷಣೆ—ಇಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾವು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು? ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹುಳ್ಯ ವೇನೋ—ಸಹಜವಾಗಿಯೇ—ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ, ನಿಜ. ಹೊಸ ಗೇಯರಚನೆಗಳ, ಹೊಸ ರಾಗಗಳ ಮಹಾಪೂರವೆ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ಗಾತ್ರಸಂವರ್ಧಕ ; ಗುಣಸಂವರ್ಧಕವಲ್ಲ, ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧಾರಕವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತರಸಿಕರಿಗೆಂದು ನಾವು ಯಾವ ಹೊಸ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟೆವು? ಕೊಟ್ಟದುದರಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸೃಜನಶೀಲವಾದುದು, ಸುಲಭವಾದುದು, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೊಸತಾದುದು ಎಷ್ಟು ? ಇಂದಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿಸ್ವರಬಾಹುಳ್ಯದ, ಲಯದ ಬಿಕ್ಕಟಿನ, ಲಯಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯ ಕಡೆಗೇ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಒಲವಿರುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಅತೃಪ್ತಿ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಬಿಗುಹು-ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ. ಅಷ್ಟೆ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು, ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿ ಗಾದರೂ, ಸುಪ್ತಚೇತನವು ಬಯಸುವ ಅತಿರೇಕವರ್ತನೆಯ ವಿಕಾರದ ಪರಿಣಾಮ, ಪ್ರತೀಕ. ಈ ಉದ್ರೇಕಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಗಲಭೆ, ವಿವಾದಿಭಾವಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ

ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಇತರ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿವೆ. ನಮ್ಮ ತರುಣಪೀಳಿಗೆಯವರು ಧರಿಸುವ ಅತಿರೇಕದ, ಗದ್ದಲದ,—ಇತರರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲೆಂಬ ಕರುಣಾಜನಕ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ—ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಅಣಬೆಗಳಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರವಾದಿಗಳು, 'ಯೋಗೀಶ್ವರರು', ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕರು; ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕ್ಷೋಭೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕಿದೆ ; ಕಲೆಯ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಸನ್ನ ಶಾಂತಿಯ ಹಾಗೂ ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನವು ಮೂಲಭೂತ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಷ್ಟೆ. ಇದು ದಿನೇದಿನೇ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಬಹುತೇಕ ಸಂಗೀತಕಲೆಗಾರರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಆಕೃತಿನಿಷ್ಠತೆಗಳ ಎರಕದಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಯತ್ನ

ನಮ್ಮೀ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಏರುಪೇರು ಮತ್ತು ಸಮಾಹಿತಗೊಳ್ಳದ ಬಿಗುಹುಗಳು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದಂತೂ ದೂರವೇ ಉಳಿಯಿತು ; ಅವು ಕಲೆಯ ಅಂಚಿಗೆ ವಿಕಟ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಂಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಂಚು ಬೇಗ ಸವೆದು, ಜೂಲುಜೂಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಹೌದು, ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು : ಕಳೆದ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಸಹೊಸ ರಚನಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಮಗೇಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ ? ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕು-ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ಹುರುಪನ್ನೂ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಏಕೆ ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದೇವೆ ? ಈ ದಿಕ್ಕು, ಧ್ಯೇಯ, ನವಚೈತನ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲವು.

ಹಾಗಾದರೆ ಈಗ ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದೇನು ?

ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆ—ಈ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಹಾಗೂ ಖಾಸಗಿ ಉದ್ಯಮಗಳೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ, ವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯಗಳ ಸೆಲೆಯಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಆನಾಂತರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಂದಲೇ ಉದಯಿಸುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು, ವಿಚಿತ್ರವೆನಿಸಿದರೂ, ನಿಜ. ಶಿಕ್ಷಣ, ಕಚೇರಿ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಂತಹ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿ ಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಖಾಸಗಿ

ಉದ್ಯಮವು ಇಂದು ಅಪರಿಮಿತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶಾಲೆಗಳು, ಸಭೆಗಳು, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳು, ಸಮ್ಮೇಳನಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತೋತ್ಸವಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಖಾಸಗಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಪಠ್ಯಸಾಮಗ್ರಿ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪ ವಾದ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಲಿ, ತತ್ವಗಳಾಗಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಸಮ್ಮೇಳನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಖರ್ಚಿಲ್ಲದೆ ಉತ್ತಮಮಟ್ಟದ ರಸಸಂತರ್ಪಣೆ ಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ನನಗೆ ಹೀಗೆನಿಸುತ್ತದೆ : ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಿಚಾರರಮಣೀಯ ಅರ್ಧಸತ್ಯಗಳು, ಅತಿಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ, ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣವಾದ ಹಳಸಲು ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನದೃಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ತೀರಾ ಆವಶ್ಯಕ. ಹೇಳಿ, ಬರೆದು ಸವಕಲಾದ, ಓಬೀರಾಯನ ಕಾಲದ, ಬಾದರಾಯಣ ಸಂಬಂಧದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿದ್ವತ್‌ಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಮುಂದಿಡುವುದು ತಪ್ಪಬೇಕು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರೀತಿಯ, ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಹನವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದರ, ಅವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಬಿಸಿಮಾಡಿಕೊಂಡು, ದನಿ ಎತ್ತರಿಸಿ ಅರಣ್ಯ ರೋದನ ಮಾಡುವುದು ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ರಾಗಲಕ್ಷಣದಂತಹ ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಃ ಕಾಲದ ವಿದ್ವತ್‌ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ "ಸರ್ವಾನುಮತ"ದಿಂದ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ನಿರ್ಣಯ ವೊಂದು ಅದೇ ಸಂಜೆಯ ಸಂಗೀತೋತ್ಸವದ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣು ಪಾಲಾದುದನ್ನು ನಾವೆಷ್ಟು ಬಾರಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ ? ಅಲ್ಲದೇ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳೂ, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳೂ ಸಂಜೆಯ ಸಂಗೀತೋತ್ಸವಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಲು—ಅದರಿಂದ ಹಣ, ಪ್ರಭಾವಗಳು ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು—ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ನೆಪಗಳೆನ್ನುವು ದನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ವಿದ್ಯೈಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಉದ್ಯಮಗಳಿಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾದ ಕಾಲವು ಈಗ ಸನ್ನಿಹಿತ ವಾಗಿದೆ. ಸಮ್ಮೇಳನ, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಭಾಷಣ, ಚರ್ಚೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸ್ಯೂತತೆಯೂ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯೂ ಇರು ವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಮ್ಮೇಳನ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗುವುದರ ಬದಲು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆ ಯಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಲೆಯ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಬಲ, ಐಕ್ಯಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಣೆ, ಚರ್ಚೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನೂ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿವರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಜಿಜ್ಞಾಸಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟನೆ,

ಸಂಶೋಧನೆ, ಸಂತತೀಕರಣಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವೇದಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಅಥವಾ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಬೇಕಾದರೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಥವಾ ಅನುಭವಮೂಲ ತಾರ್ಕಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದರೋ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಸರ್ಕಾರವು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪ್ರಸಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಅಖಿಲಭಾರತ ಬಾನುಲಿಯಂತೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನು ಸಂಗೀತದೆಡೆಗೆ ವಾಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ; ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಾಲ, ಹಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೂ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅದೆತನದ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೂತು ಹೋಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ.

ಬಾನುಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಮುಖ್ಯತಮ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಡವಬಲ್ಲಿದರೆಲ್ಲರ ಮನೆಮನೆಗೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ಒಯ್ಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಯೌವನದ ಹುರುಪನ್ನೂ ಓಜಸ್ಸನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ ; ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ದರ್ಜೆಯ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಲಿ ಹೊರತರುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅಖಿಲಭಾರತಬಾನುಲಿಯು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತೋತ್ಸವಗಳು, ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು, ಸಂಗೀತ ಸಭೆ-ಸಮ್ಮೇಳನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಪುನಃ ಪ್ರಸಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಯೋಜನೆಗಳು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಅಂಕುರವನ್ನೇನೋ ಇಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಮಾಮೂಲುತನದಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಾರಭಾರತಿಯ ಛತ್ರಿಯ ಕೆಳಗೆ ನಿಂತಾಗ ಅವುಗಳು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ನೀಡಬೇಕಾದ ಸಂಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರಾಯೋಜನದಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರಬುದ್ಧಿಯ 'ಫರ್ಮಾನ್'ಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಕಲಾಕುಠಾರಪ್ರಾಯವಾದ 'ಜಾಣ್ಮೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಭಾರತಿಯು ಮೆರೆದಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣವನ್ನೇ ಪುನಃಪುನಃ ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿ ಹಣ ಉಳಿಸಬೇಕಾದ ಕಡುಬಡತನ ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ 'ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಶನ್ ಅಂಡ್ ಬ್ರಾಡ್‌ಕ್ಯಾಸ್ಟಿಂಗ್' ಸಚಿವಾಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ ! ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಗೆ ಇದೊಂದು ಜೀವಂತ ಸಾಕ್ಷಿ. ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಂತೂ ನೀಡುವ ಕೈಯೇ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೈಯೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಆರೋಪಗಳು ಇಂದು ಗಾಳಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೇಂದ್ರದ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿಗಳಂತೂ ಸಿಬ್ಬಂದಿಯ ಸಂಬಳ ಸಾರಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹಣವನ್ನೇನಾದರೂ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಅನುದಾನ ಪಡೆದರೆ, (ಇದು ಬಹುವೇಳೆ ಅಸಂಭವ!) ಆಡಳಿತದ ಕೆಂಪು ಪಟ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಹಣ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಕೊಳೆತು ಅಥವಾ

ಹುಳಿತುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಸರ್ಕಾರವು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹೊರಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಾರಲು ಏರ್ಪ ಡಿಸಿಕೊಂಡ, 'ವಿದ್ಯಾ'ಸಚಿವರೋ ಲೆಕ್ಕಪತ್ರ ವಿಭಾಗದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೋ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಅಥವಾ ಖಜಾಂಚಿಗಳಾಗಿರುವ, ನಿರ್ವೀರ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗದೆ ಕಲಾವಿದರೇ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ, ಪ್ರತಿ ಪೈಸೆಗೂ ಸರ್ಕಾರದತ್ತ ದೀನಾನಾಥವಾಗಿ ಯಾಚಕಹಸ್ತವನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲದ, ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣಸಂಸ್ಥೆಗಳಾ ದರೆ, ಅದರ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯತ್ವದ ನಾಮಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಜಾತೀಯತೆ, ಮೊದಲಾದ ಸಂಗೀತೇತರ ಪ್ರಭಾವಗಳು ತಲೆಹಾಕದಿದ್ದರೆ, ಕೇವಲ ವಯಸ್ಸು-ವೇದಿಕೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುವ 'ಗೊಡ್ಡು'ಗಳು ಹೊಸರಕ್ತಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಡುವ ಧೈರ್ಯ, ಔದಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿದರೆ, ಅವುಗಳಿಂದ ಏನಾದರೂ ಉತ್ತಮಫಲಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಕೇಂದ್ರಸರ್ಕಾರವು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನಗಳೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನಿಮಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಮಾಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸಿ, ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುವುದು, 'ಸ್ವಜನ' ಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸು ವುದು, ಮುಖ್ಯ.

ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕ ಹಾಗೂ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಈ ಕಲೆಯ ಗೌರವ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆಂದೇ ಮೀಸಲಾಗಿ ಇರುವ ಒಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವೂ ಸಹ ಏಕರೂಪವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಭೂತವಾದ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮೂಲಭೂತ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡುತ್ತವೆ ; ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಾದರಿಗಳ ಅಥವಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಗೂಡಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಕೌಶಲ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಿಂದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಗೌರವಿತ ವಿದ್ಯೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಾಯಕವೇನೋ ಹೌದು. ಆದರೆ ಸರಿಯಾದ ಮತ್ತು ಸಾಕಷ್ಟು ಜಾಗರೂಕತೆಯನ್ನು ವಹಿಸದಿದ್ದರೆ ಇದು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹಾನಿಕರವೇ ಹೌದು.

ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವು ಈ ಹಿಂದೆ ತನ್ನ ಅಮೂಲ್ಯತೆಯನ್ನು—ಏಕೆ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು—ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನೀಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮೂ ಹಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದದಿಂದ ಪಲ್ಲಟಿಸಲಾಗದು. ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾ ನಿಲಯಗಳು ಇಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾ ವಿದರನ್ನಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರನ್ನಾಗಲಿ ಹೊರತರಲಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಬಹಳ ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು : ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರ ಹುದ್ದೆಗೆ ಉನ್ನತ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರನ್ನಾಗಲಿ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಾಪಕ-ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮೀಯ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಅಭಾವ, ನಿರ್ಬಂಧದ ವಾತಾವರಣ, ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧನಗಳ ಅಭಾವ, ಸಂಬಳ ಸಾರಿಗೆಗಳ ಆಕರ್ಷಕವಲ್ಲದ ಪ್ರಮಾಣ, ಸ್ವಯಮರ್ಪಣದ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತೀಕೃತ ಸ್ವಂತ ಸಾಧನೆಯ ಅಭಾವ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಉನ್ನತ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಸಂಗೀತಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಹುದ್ದೆಗಳಿಂದ ಏಕೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರದಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೀಗೆ ಪದವಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಬರುವ ಯುವಜನರಿಗೆ ಅವರು ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿದ ಕಾಲ, ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಹಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಂಪಾದನಾಮಾರ್ಗಗಳು ಇರುವುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ—ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೇದಿಕಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳೇ ವೃತ್ತಿಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಈಗಲೂ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ಯಶಸ್ವೀ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಸಮಾಜವಾಗಲಿ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವಾಗಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಪ್ರಯೋಗಪರಿಣತಿಯನ್ನು—ಪದವಿ ಬಿರುದುಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಸಂಗೀತವಿಭಾಗವು ಪ್ರತಿಭಾದರಿದ್ರರಾದ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದಲೆ ತುಂಬಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹವರು ಶ್ರವಣಮನೋಹರವಾದ ಆದರೆ ಟೊಳ್ಳಾದ ಪದವಿಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಹೊರಗಡೆಯೆ ನಿಂತು, ಸಂಗೀತಕಲೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ವರ್ಧಿಸಲೆಳಸುವ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರಿಗೆ ಇಂತಹವರು ಅಣಕದಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಧಿಯು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ; ಪಠ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಅಳತೆಮೀರಿದ ಆಶೋತ್ತರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವು ; ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮವು ಅತಿಯಾಗಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ ; ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವವರ, ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿರುವವರ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಇವು ಏನೇನೂ ಸಾಲದು. ಹೀಗಾಗಿ ಎಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟರೂ, ಎಷ್ಟೇ ಹಣವನ್ನು ವ್ಯಯಮಾಡಿದರೂ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಅತ್ಯಲ್ಪವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನು ?

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ; ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ

ಕಂಡುಬರುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೋಗರುಜಿನಗಳನ್ನು ಅದು ವಾಸಿಮಾಡಬಲ್ಲದು. ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಶಿಕ್ಷಣತಜ್ಞರಾಗಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ಅತೀವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಾಗಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಉದ್ಬುದ್ಧ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಅದೆಷ್ಟೇ ಬಿಗಿಯಲಿ, ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಂದು ಉಪ ಕೌಶಲವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ವಿಧಾನವೆಂದು, ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೆ ಹೊರತು, ಅದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾದ, ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗವೆಂದು ತಿಳಿಯದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವವೇ ಸರಿ. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸುವ, ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾದ, ಸ್ವರೂಪಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಸಾರ್ಥಕತೆಗಳ ಶಕ್ತಿಯುತ ಸಾಧನ. ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವು ಸಂಶಯಾತೀತವಾಗಿ ರುಜುವಾತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಮಹನೀಯರು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ, ಮರಗೆಲಸ, ತೋಟಗಾರಿಕೆಗಳಂತಹ ಕುಶಲಕೈಕಸಬುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಅದೂ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣ ಗೌರವಗಳೊಡನೆ ಉಳಿಸಿಕೊಡುವಷ್ಟು ಮತಿಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ!

ರೇಡಿಯೋ, ಟೆಲಿವಿಷನ್, ಮುದ್ರಣ ಮೊದಲಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಸಂಗೀತಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನರಿಯಲು ದಕ್ಷವಾದ ಸಮೀಕ್ಷಾಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಗು, ವಯಸ್ಕ ಹಾಗೂ ಸಮುದಾಯ—ಈ ಮೂರು ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ತರುಣಜನಾಂಗವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಮುಖರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದು, ಕಹಿಯಾದರೂ ಸತ್ಯ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಮುಪ್ಪುರಿಯ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ವಯಸ್ಕರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನೀಡುವಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ವಯಸ್ಕರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರಾಗಿಯೂ ವ್ಯುತ್ಪನ್ನರಾಗಿಯೂ ಭಾಗವಹಿಸಿ ತಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ತನ್ಮೂಲಕ ಜೀವನವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಪದ್ಭರಿತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಅನುವಾಗಬೇಕು. ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ತತ್ತ್ವ, ಚರಿತ್ರೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂಡಿಸುವ ಅಲ್ಪಾವಧಿ ತರಪೇತು ಯೋಜನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಹ್ರಸ್ವವಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು, ದೀರ್ಘಸಂಗೀತತಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಳವಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪುಸ್ತಿಕೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಉಪಾಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ.

ಸಮುದಾಯಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸರಳವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವೂ ಆದ ಒಂದು ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನಿಂದು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವು

ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವಾಹಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಇದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗದ ಸಾಮುದಾಯಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ, ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ, ಸಮಷ್ಟಿಯ ಆಶೋತ್ತರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತ ವೆಂದು ಕರೆದು ಅದರ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಿ, ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಗೀತ, ಶಿಕ್ಷಣ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶದಲ್ಲೇ ಧೀಮಂತರೆನ್ನಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇನ್ನೂ ಅರಣ್ಯರೋದನವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಸಂಶೋಧನೆಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೈಗೂಸು ಗಳೆ. ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕದೃಷ್ಟಿ, ಪದ್ಧತಿಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಮನಗಾಣಿಸಿವೆ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೆರಡು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಅಥವಾ ಉನ್ನತ ವಿದ್ಯಾಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಚೆದುರಿಹೋಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಮೂಲಭೂತ ಸಲಕರಣೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಬೃಹತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಕೂಲಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾ ಅಲ್ಲೊಬ್ಬ ಇಲ್ಲೊಬ್ಬರಂತೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೊರುತ್ತ ಇರುವ ಶಿಲುಬೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ಉನ್ನತ ವಿದ್ಯೆ

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನಲ್ಪ ಗುಣಗಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯವು ನಡೆದಿದೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು ; ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನ್ನಣೆಗೂ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳನ್ನು ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕಾದ ಕಾಲವಿದೀಗ ಬಂದಿದೆ. ನೆರೆ ಹೊರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾದ ತತ್ತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ನಾದ ವಿಜ್ಞಾನ, ಶರೀರವಿಜ್ಞಾನ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಹತ್ತು ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಸಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಫಲಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೊಸತಳಿಯ ಜ್ಞಾನಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೃಷಿಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಈಗ ತುರ್ತಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತಪ್ರಕಟನಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ್ದೇನಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪುಸ್ತಕಗಳ ದೊಡ್ಡಸಂಪತ್ತು ಹೊರಬಿದ್ದಿದೆ. ಇದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆ ಯೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನ ವಿಜ್ಞಾನ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನನಿರ್ಮಿತಿ ತಂತ್ರಗಳು,

ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆವಣಿಗೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ಬರೆವಣಿಗೆ, ಅಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಟನೆ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷಿಮಾಡಲು ಇದೀಗ ಸರಿಯಾದ ಸಮಯವಾಗಿದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಸಂಗೀತ, ತೌಲನಿಕಸಂಗೀತಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನದ ಅಂಚನ್ನು ಸಹ ನಾವು ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಭರತಭೂಮಿಯ ಇಡೀ ಉಪಖಂಡದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಂಬಂಧಿಯಾದ ನಾದವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಲು ಆಧುನಿಕ ಸಲಕರಣೆಸೌಕರ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ದಕ್ಷವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಂದಲೂ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ. ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ, ಕೇಳ್ಮೆ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತನಿಯತಕಾಲಿಕ (?)ಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಏನೇನೂ ಸಾಲದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲೂ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಗತಿ, ಸಾರಾಂಶಗಳನ್ನು ಸುಸಂಘಟಿಸಿ ಆಸಕ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುವ ಕೇಂದ್ರಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಗೀತಕಚೇರಿ, ಉತ್ಸವ, ಸಮ್ಮೇಳನ, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತಪ್ರಕಟನೆಗಳು, ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳು, ಕಲಾವಿದರ ವಿಳಾಸಗಳು ಮುಂತಾದ ಸಂತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿಯೂ ನಿಕರವಾಗಿಯೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಇವುಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಸಾರಾಂಶಗೊಳಿಸುವ ಕೇಂದ್ರಸಂಸ್ಥೆಯೂ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಉದಯಿಸುವ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅಪರೂಪವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನಿಯತಕಾಲಿಕವೊಂದೂ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ, ನಮ್ಮ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ಎದುರುನೋಡುತ್ತ ಮೂಕವಾಗಿ ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆಯುತ್ತ ಬೆಟ್ಟದಹಾಗೆ ರಾಶಿಬಿದ್ದಿರುವ ಈ ಕರ್ತವ್ಯಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ನಾವು ಎದೆಗುಂದಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದೇನೂ ಅಲ್ಪಸಾಧನೆಯಲ್ಲ. ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅರಿವು, ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಇವುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಗೀತ ಗಳು ಜೀವಂತವಾಗುವುದರ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಚಿಹ್ನೆ. ಸಮ್ಯಗ್‌ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮೂಲಪ್ರಾಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ—ಸಂಗೀತಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ಪಂಡಿತನಿಗೂ ಸಂಗೀತವು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ, ಸ್ವಯಂಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ ಸ್ಥೂಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮೀ ಆಧುನಿಕ ಶಬಲಿತ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಇತಿಹಾಸ, ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಹಾಗೂ ಸಾಧನೆಗಳ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಫಲೀಕರಣ ಸಾಧನವೂ ಹೌದು, ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಕಾಸದ ರಾಜಪಥದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಕ್ರಿಯಾಸಾಧನವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಆಧುನಿಕಸ್ಥಿತಿಯೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಭರವಸೆಯನ್ನೂ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುವಂತಿವೆ.

ಹೌದು, ಕಾಲದ ನಿರವಧಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಕಾಸದ ಅನಂತತೆಯ ಆಗಸದಲ್ಲಿ ಈ ಐದು ದಶಕಗಳು ಅದೃಶ್ಯವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಸಣ್ಣ ಬಿಂದುವೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಸಣ್ಣದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರಗತಿಪಥದಲ್ಲಿ ಗುರಿಯೆಡೆಗೆ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಕಾಲದ ನಿತ್ಯತೆಯೊಡನೆ ದೇಶದ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಕೊಂಡಿ, ಭೂತಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆ, ಧ್ಯೇಯ ಮತ್ತು ದಿಕ್ಕುಗಳ ನಿರ್ಧಾರಕ.

ಇದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ ; ಇದು ನಮ್ಮ ಭರವಸೆ ; ಇದು ನಮ್ಮ ಹೊಸಪೀಳಿಗೆಗೆ ಆಶಾಜ್ಯೋತಿ.

೨೫. ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಎತ್ತ ಸಾಗಿದೆ ?

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ನಾದ, ಲಯಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾರದರ್ಶಕತೆ ಇದೆ; ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯತೆಯಿದೆ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಬಳಸಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಾಗೂ ಸಮುದಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಮುಖ್ಯತಮವಾದುದು ; ಅದು ಅವುಗಳ ವೈಧಾನಿಕ ಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಮಾಜ, ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭೂತ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಎತ್ತ ಸಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದ ಬೇರು ಒಣಗಿಹೋದೀತು.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವೆಂದರೇನು?—ಎಂಬುದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡುದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ ; ಲಘು ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಉಪಾಯ. ಸಾಮುದಾಯಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಾವ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈಗ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಆಗ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದೆ ಆಗಿತ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣಸಂಗೀತವನ್ನು ಜನಪದವೆಂದು ಕರೆದು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಸುಗಮ, ಲಘು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಭಾವಗೀತೆ, ದೇಶಗೀತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯವು ತಾಳರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಶ್ರೋತ್ರರಂಜನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಾನುಲಿಯ ಪಾತ್ರವು ಹಿರಿದು. ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಯಾಸ್, ಹಿಪ್ಪಿ, ಬೀಟ್ಲ್, ಪಾಪ್ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುತ್ತಿವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ಎಂಬ ಉಪಪದದೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸುವ ರೂಢಿಯುಂಟಷ್ಟೆ. ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರೌಢಪ್ರಾಚೀನವೆಂದಷ್ಟೆ ಅರ್ಥ : ಇದನ್ನು

ಪಶ್ಚಿಮದೇಶಗಳವರು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನಗೌರವಿತವೂ, ಜನಪ್ರಿಯವೂ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವೂ ಆಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು ಈ ಶಬ್ದದಿಂದ ಅವರು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಸಂಗೀತಕೃತಿಸಮುಚ್ಚಯಕ್ಕೂ ಈ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಅವರು ಬಳಸಿದರು. ಅವರಿಂದ ನಾವು ಇದನ್ನು ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡೆವು. ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥವೇನೂ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನಗೌರವಿತ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವಿದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಅಷ್ಟೆ.

ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಉತ್ತರ ದೊರೆತಂತೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿದ್ದರೆ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಎಷ್ಟು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವಾದುದು; ಈ ಪರಂಪರೆ ಏಕಮುಖವೆ, ಬಹುಮುಖವೆ; ಬಹುಮುಖವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ವಿವಿಧ ಪರಂಪರಾಸ್ರೋತಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇನು, ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣಾಂಶಗಳೇನು ; ದೇಶಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಈ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ಪ್ರೋಗ್ರಾಂ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಗಾಢಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಗಳು, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಮೇಯಗಳು, ಅಂತಃಸ್ವರೂಪ, ಕ್ರಿಯೆ, ವಿಧಾನ, ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಾದಿ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಶುದ್ಧಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯೇ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯೂ ವಿಕಾಸವೂ ಒದಗುವುದು. ಬಹುತೇಕ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನೂ, ಲಕ್ಷ್ಯಮಾತ್ರಕೋವಿದನಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಧರ್ಮವಾಗಿರುವ ಇವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಈ ನಿಯಮಗಳಾದರೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲ್ಪಡುವಂತಹವಲ್ಲ. ಬಹುಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆ

ಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಸಮುಚ್ಚಯವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಪ್ರಶ್ನಾಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪುನಃ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು.

ವೈಧಾನಿಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸುಕರವಾಗಿ ಆದರೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ವಿವಾದಾತೀತವಲ್ಲದೆ ಗೇಯರಚನಾ ಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೂ ಮಾಡಬಹುದು—ಎಂದರೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೇನೋ ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ವಸ್ತುಕೋಶವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೂ ಬದಲಾಯಿಸುವಂತಹದು, ಬದಲಾಯಿಸಬಲ್ಲುದು—ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಈ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಧಾತುಮಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ತಾನ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ, ಧಾತುಮಾತುಪ್ರಧಾನವಾದ ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪದ, ಜಾವಳಿ ಮುಂತಾದವನ್ನೂ, ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ತಿಲ್ಲಾನ, ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನೂ ಮಾತುಮಾತ್ರಪ್ರಧಾನವಾದ ದೇವರನಾಮ, ಶ್ಲೋಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹುದು ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಇನ್ನೂರಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಥವಾ ನಂತರ ಅನ್ವಿತವಾಗುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು.

ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೂ ಈ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಹುದು—ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದ ಅನ್ವೇಷಣೆ—ಸಾಧನಗಳೇ ವಿಧಾನವಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯೇ ಫಲ-ಧ್ಯೇಯಗಳಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾಕೃತಿಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ ಮುಖ್ಯಪ್ರಮೇಯವಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥಕವಲ್ಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ, ಅಥವಾ ರಸಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಗೌಣವಾಗಿ ಇರುವಂತಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯಾದರೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ನಿರ್ಣಯಾಧಾರಗಳು, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಇರುವ ತೊಂದರೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಬಲವು ತಗ್ಗುತ್ತದೆ.

ವೈಧಾನಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು: ಮನೋಧರ್ಮಕಲ್ಪನೆ, ತಾಂತ್ರಿಕಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಫಲವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆನ್ನಬಹುದು. ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವು ಈ ಪ್ರಕರಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು.

ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ?

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಏನೇ ಉತ್ತರವಿರಲಿ, ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗೋಣ : ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಎತ್ತ ಸಾಗಿದೆ ?

ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಅದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ—ಎರಡು ತಲೆ ಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಎನ್ನೋಣ—ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ?

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಅರಮನೆಯಿಂದ ಜನಮನದೆಡೆಗೆ, ಶ್ರೀಮಂತರಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನೆಡೆಗೆ, ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿವಂತರಿಂದ ಹಲವು ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಗಳೆಡೆಗೆ ಅದು ಧಾವಿಸಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರನ ವೃತ್ತಿಗಿದ್ದ ಕಳಂಕ, ಕುಖ್ಯಾತಿ ಈಗ ತಪ್ಪಿದೆ. ಅದಕ್ಕೀಗ ನ್ಯಾಯವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೌರವವು ದೊರೆತು, ಸಂಗೀತಾಭಿ ರುಚಿಯು ಸಭ್ಯನು ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ಭೂಷಣವಾದುದು; ಸುಸಂಸ್ಕೃತನ ಲಾಂಛನ ಎಂಬ ಸದ್ಭಾವನೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ತಾಂತ್ರಿಕಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಸವಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಎಂತಹ ವರೂ ದುಬಾರಿಯಾದ ವೆಚ್ಚವಿಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಾದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ವೆಚ್ಚವಂತೂ ವಿಸ್ಮಯವಾಗುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂಸ್ಥೆ ಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮುದಾಯಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ನಾಯಕರಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಲಾಂಛನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಾಗೂ ಸರ್ಕಾರದ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡು ತ್ತಿದೆ. ಐದನೆಯದಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಉನ್ನತಶಿಕ್ಷಣದ ಇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನಾಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದ ಸ್ಥಾನವು ದೊರೆತು ಈ ವಿದ್ವತ್ಪಾಸ್ತರದ ಮನ್ನಣೆಯಿಂದ ಅದರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಆರನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಹಲವು ಹೊಸ ಮುಖಗಳು ಕಂಡುಬಂದು ಇವರಿಂದ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಮತ್ತು ಸಾಹಸಗಳ ಹೊಸ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ ; ಕಂದಾ ಚಾರದ ಮುಗ್ಗಿದ ವಾಸನೆಯನ್ನೂ ಬುಷ್ಟನ್ನೂ ಹಳೆಯದರ ಜೇಡರಬಲೆ, ಇಲ್ಲಣಗಳನ್ನೂ ಗುಡಿಸಿಹಾಕಿದೆ ; ಹೊಸದರ ಹೊಂಬೆಳಕು ಮೂಲೆಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ್ದ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭವಿತವ್ಯವು ಭವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ, ನಿಜ ; ಗುಣದ ಮಹತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆ ? ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವು ಉಳಿದಿದೆಯೆ ? ಹೌದು

ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಬಿಡುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಇದರ ಉತ್ತರ. ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಂತು ವಾದಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಆಗದಿದ್ದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಹಲವು ಬಲಿಷ್ಠ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಎದ್ದು ನಿಂತಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಸಾಂಕರ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಂತೆಯೇ ಇಂದಿನ ಜೀವನಕ್ರಮದ ತೀವ್ರವೇಗದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಉತ್ಕಟೇಚ್ಛೆಯೂ ಅರ್ಥಹೀನ ತರಾತುರಿಯೂ ಶಾಂತಿ, ಸಮಾಧಾನ, ತಾಳ್ಮೆಗಳನ್ನು ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿರುವುದಾದರೂ ಅತ್ಯಲ್ಪವೆ. ಇವಿಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲಿ, ಸವಿಯುವುದಾಗಲಿ ಎಂತು ?

ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೆ ಇದು. ಅದು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆಯೋ ನವಸೃಷ್ಟಿಗೆ, ರಚನಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪುರಸೊತ್ತು ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ನವನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತುಂಬ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ನಿಜ ; ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಅಥವಾ ಏಕೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಅರಿತಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಂತೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪುನರ್ಜನ್ಮದ ಹೆರಿಗೆಯನೋವು ತನ್ನ ಗುರುತನ್ನು— ಅದೆಷ್ಟೆ ಅಶಾಶ್ವತವಾಗಿರಲಿ—ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಿದೆ. ಲಘು ಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತ, ಹಿಪ್ಪಿ ಸಂಗೀತ, ಪಾಪ್‌ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರನ್ನು— ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಶ್ರಮಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ಕ್ಷಣಿಕವಾದರೂ ಶೀಘ್ರವೂ ಸುಲಭವೂ ಆದ ಇಂದ್ರಿಯಸುಖವನ್ನೊದಗಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ.

ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗಲಾದರೂ ಇತರ ಲಘುಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗಳ ಮೂಗೆತ್ತಿನೋಡುವುದೂ ಅಸಡ್ಡೆ ಅಥವಾ ಕೀಳುಭಾವದಿಂದ ನೋಡುವುದೂ ತಪ್ಪಬೇಕು. ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದರಿಂದು ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಇಂದ್ರಿಯನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಗಾಢವೂ ಆಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾದ್ವಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಎಂದರೆ ಶಾರೀರ ಮತ್ತು ವಾದನತಂತ್ರವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೇವಲ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಉಳಿದು ಬಲಿಯಬೇಕಾದಾರೆ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು, ಅತ್ಯಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂವರ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನಸಾಮಗ್ರಿ ಇಷ್ಟು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿ ತಾನೇ ದೊರೆತೀತು !

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ದಿನಚರಿಯ ಕೊರಕಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವವರು ; ಸಾಹಸ, ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತಿಟ್ಟಿಗೆ ಏರುವುದು ಅಪರೂಪ ; ಹಾಗಿದ್ದರೂ

ಕೇವಲ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಉತ್ಸಾಹ, ಆಶಾಭಾವ, ಸಾಹಸಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಆರಿ ತಣ್ಣಗಾಗುತ್ತವೆ. ಶೀಘ್ರಕೀರ್ತಿಯು ದೊರೆತರಂತೂ ಕತೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿದಂತೆಯೆ ಸರಿ. ಹೀಗೆ ಓಡೋಡಿ ಬಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಚಾರಗಳು ಅಂತಹವರ ಉತ್ಸಾಹ, ಆದರ್ಶ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿದ್ದೆಯ ಗುಳಿಗೆಯಂತಾಗುತ್ತವೆ. ಶೀಘ್ರಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗದೆ ಉಳಿದವರು ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಪಟ್ಟಭದ್ರಕಲಾವಿದರು ಅಗ್ರಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಅಡರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಕಿರಿಯರಿಗೆ ಜಾಗಬಿಡದೆ ಅವರ ವೃತ್ತಿಯಶಕ್ಕೂ ಅವರ ಪ್ರತಿಭಾಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೂ ಅಡಚಣೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಅತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ತಮಗಾಗಿಯೇ ತಾವು ಮರುಗಿ ಗೊಣಗು ತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರ ಓಡುವ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳಲಾಗದುದರ ಸಂಕೇತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತು ತನ್ನೆಲ್ಲ ವೈಶಾಲ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆಯು ತ್ತಿಲ್ಲವೇನು ? ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಸಾಧಿಸುವವರಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಯುವಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಹಾಪೂರಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಲಾಗಿ ನಿಂತು ಒಂದು ಹಿಡಿಯಷ್ಟು ಹಳೆಯ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಯುಗದ ಸಂಗೀತ ಸಂತಸ, ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಅದೆಂತು ಪೂರೈಸಿಯಾರು ? ಅಗ್ರಶ್ರೇಣಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಣತಿ ಪಕ್ವತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮುನ್ನವೆ ನಾವೇಕೆ ಆತುರಪಟ್ಟು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬೇಕು ? ನಮ್ಮಿಂದ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ದುಡಿಮೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ತಾಳ್ಮೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸದೆಯೆ ಅದೇಕೆ ದುರದೃಷ್ಟವನ್ನು ಹಳಿಯಬೇಕು ?

ಸಮಾನಾವಕಾಶ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳ ಇಂದಿನ-ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎಂದಿಗೂ ಬಾಡಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ : ನಾವೇ ನಮ್ಮ ಪೋಷಕ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ರಾಗೋಣ ; ಸ್ವಸಹಾಯವೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಹಾಯ. ನಾವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮದೆ ಅಳತೆ ಘೋಷಣೆಗಳು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಾಕೆ ? ಆತ್ಮೀಯತೆ, ತನ್ಮಯತೆ ಮತ್ತು ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕೇವಲ ಕಸಬುದಾರನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇವನ್ನು ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟುಮಂದಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ? ನಾವೇನನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲೆವೋ, ಕೊಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಷ್ಟನ್ನೆ ಬಯಸಬೇಕು. ಬಯಸಲಿ, ಬಿಡಲಿ ಅಷ್ಟೆ ದೊರೆತರೆ ನ್ಯಾಯವಂತೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ರಾಜರೋ, ಶ್ರೀಮಂತರೋ ಅಂತೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದರು. ಈಗ ಅದು ತಪ್ಪಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಂದ ನಾವು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಸಹಕಾರಗಳನ್ನು ಬಯಸುವುದಾದರೆ ಅವನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಹಕಾರವನ್ನೂ ನೀಡುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲವೆ ? ಅವನು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತದಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಿ

ದೂರಸರಿಯುವ ಕಾಲವು ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿರುವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅವನಿಗಾಗಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಸಲು ತೊಡಗುವುದು ಜಾಣತನ. ಇದು ನಮಗೂ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ, ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯ. ಹಾಗೆಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ, ಪಾವಿತ್ರ್ಯ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ನಮ್ಮಿಂದ ಯಾರೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಪರಂಪರೆಯೆಂದರೆ ಕಂದಾಚಾರವೂ, ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ವೆಂದರೆ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯೂ, ಪಾಂಡಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಕಸರತ್ತೂ, ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯೆಂದರೆ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯವೂ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲವಲ್ಲ ! ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು, ದುಷ್ಕರಾವಬೋಧ, ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಅಭಾವಗಳೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವುದು ಈಗಲಾದರೂ ತಪ್ಪಲಿ.

ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಲೆಳಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತವು ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸಾರವಾಗಿದೆಯೆ, ಇದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ? ಶಾಸ್ತ್ರವೆನ್ನು ವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕಲೆಯ ಅಂತಃಸತ್ವ, ಸ್ವರೂಪ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಧ್ಯೇಯ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ತತ್ತ್ವಪ್ರಮೇಯಸಾಮಗ್ರಿ, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಲಕ್ಷಣಶ್ರೇಣಿ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುವುದಾದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ; ಹೌದು, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಆಗಾಗ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ದಿಕ್ಕು ತೋರಿ ವಿಕಾಸಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿರುವ ಮೇಲುಸ್ತರದ ದ್ವಿತೀಯ ಶ್ರೇಣಿಯ ನಿಯಮ ಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಮರಣೀಯ ಸೇವೆ

ಏಕೆಂದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಎಂದಿಗೂ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನ, ವ್ಯವಕಲನ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥ ದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವೆ ; ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಅದರೊಡನೆಯೇ ಬೆಳೆದು ಅದರ ಜೀವಂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿಸುವುದೂ ಅದರ ಕೆಲಸ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ನಿಯಮಸಮುಚ್ಚಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗನಿಷ್ಠವೂ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ-ಕುಗ್ಗಿಸಲು ಬಗ್ಗಿಸಿ-ಹೊಂದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷ್ಯವು ಇಂತಹ ನಿಯಮಾವಳಿಯೊಡನೆ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಪಡೆ ದಿರಲೂಬಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಮುಟ್ಟಲೆಳಸಬೇಕಾದ ಗುರಿ ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು.

ಅಷ್ಟೇಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದರೂ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅರಿಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ ; ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಗೌರವವನ್ನೂ ತಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದೂ ನಿಜ. ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಸಂಗೀತ

ವನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿಯೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದರ ನೇರವಾದ ಪರಿಣಾಮವಿದು. ಆಗಾಗ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಸಮ್ಮೇಳನಗಳೂ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳೂ, ಸಂಗೀತಕಚೇರಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ, ವಿವರಣಪೂರ್ವಕವಾದ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ, ಬಾನುಲಿಯೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಮರಣೀಯ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿವೆ. ವಿಶೇಷ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹರಡುವುದರಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿವೆ. ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ರಕಟನೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

ಕಾಶಿಯ ಹಿಂದೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಮಿತಿಗಳಂತಹ ಉನ್ನತ ವ್ಯಾಸಂಗ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಿದೆ. ಸುದೈವದಿಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನಸಂಪನ್ನರೂ ಆಗಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅನ್ಯವಿಜ್ಞಾನ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ ಸಂಶೋಧನಾ ಫಲಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ-ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೂ ಅಮೂಲ್ಯವೂ ಆದ ಸಂಗೀತನೃತ್ತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ದಕ್ಷರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪಕ ಮುನ್ನುಡಿಗಳೊಡನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕಲೆಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ ; ಈ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗಿದೆ. ಪಂಡಿತರಿಗೂ, ಪಾಮರರಿಗೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಇವು ದೊರಕುವಂತಾಗಿವೆ. ಮದರಾಸಿನ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕೆಡಮಿ, ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ, ಬರೋಡದ ಪ್ರಾಚ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ಸಂಶೋಧನಾಲಯ, ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ, ತಿರುಪತಿಯ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಓರಿಯಂಟಲ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ದೆಹಲಿಯ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ, ಮೈಸೂರಿನ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಮೋಘವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ.

ಶುದ್ಧಿ ಪಂಚಕದಿಂದ ಸಂಗೀತಪಾವಾದ

ಆದರೂ ಸಮಾಧಾನ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಿ ಕಾರ್ಯಶೀಲರಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಸಮ್ಮತಿಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ಇದೆಯೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಗುಣವನ್ನು, ದಿಕ್ಕನ್ನು ಅವರು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಣಯಿಸುವಂತಾಗಬಾರದು. ಕಲಾ

ವಿದನು ಹಾಡಿನುಡಿಸುವುದು ಸುಖವನ್ನೋ ಸಂತೋಷವನ್ನೋ ಉಂಟುಮಾಡಲೆಂದು; ಅಂತೆಯೆ ಕಲಾವಿದನ ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಗಾಢವಾಗಲು, ಉನ್ನತವಾಗಲು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವು ಸಾಧನವಾಗಬೇಕು. ಸೌಂದರ್ಯಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವು ಸತ್ಯ-ಶಿವಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೂ ಆದರೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ, ಶಾಶ್ವತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹರಡಿ ಏರಲು ಸಾಧಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಇಂದ್ರಿಯ ಮಾತ್ರದ ಕ್ಷಣಿಕ ಸುಖಾನುಭವದ ಜವುಗಿನಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಎತ್ತಿ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಶಾಶ್ವತವೂ ಆದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚಿರಂತನ ಚಿಲುಮೆಯಾಗಲು ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು ; ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಜವು ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪರಿಸರ, ಅವಕಾಶ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಬೇಕು. ಥಳಕು, ಮಾಯಾಸೃಷ್ಟಿ, ಅಬ್ಬರ, ಆರ್ಭಟ, ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳು—ಇವು ಬೇಕಾಗುವುದು ಬೀದಿಯ ಐಂದ್ರಜಾಲಿಕನಿಗೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತಗಾರನಿಗಲ್ಲ. ಅಂತರಂಗಶುದ್ಧಿ, ಬಹಿರಂಗಶುದ್ಧಿ, ಮನೋಧರ್ಮಶುದ್ಧಿ, ಮಾಧ್ಯಮಶುದ್ಧಿ, ಮತ್ತು ಭಾವಶುದ್ಧಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಪವಾಡಗಳನ್ನೆ ಆತನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಬೆಂಕಿಯಿಲ್ಲದೆ ದೀಪವನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದು, ಮಳೆಬರಿಸುವುದು—ಈ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಮಾಡಬಲ್ಲದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ; ಆದರೆ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಹೃದಯ ಸಂವಾದದ ಪವಾಡ, ಅನುಭಾವ ವಿಸ್ತೃತಿಯ ಪವಾಡ, ಮಾನವ ಹೃದಯದಿಂದ ಸಂಶಯ ವಿದ್ವೇಷಗಳ ಭೂತೋಚ್ಚಾಟನೆಯ ಪವಾಡ, ಅಲ್ಲಿ ದೈವಭಕ್ತಿ, ನೀತಿಯುತ ಬಾಳ್ವೆ, ಆತ್ಮಪರೀಕ್ಷಣ, ಧರ್ಮಾನುಸಂಧಾನಗಳ ದೇವತಾಪ್ರತಿಷ್ಠಾನದ ಪವಾಡ.

ಥಳಕು-ಬೆಳಕು

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪರಂಪರೆಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿಗಳ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಡೆಗೆ ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಇವುಗಳಿಂದಾಗುವ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಗೀತಾಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿನ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆಯದಲ್ಲ ; ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಿಗತ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇರಬಹುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ; ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು, ಇದ್ದು ಸಹಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸಬೇಕು ; ಇವುಗಳಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಬಲ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಇವುಗಳನ್ನು ಏಕರೂಪಗೊಳಿಸಲು ಹೊರಟರೆ, ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ವಿಶೇಷ ಸವಿಯೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳೂ ನಯನಾಜೂಕುಗಳೂ ಅಳಿಸಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅತಿಯಾದ ಆತುರ. ಇದರ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತವೂ ಸಮಾಜವೂ ತೆರಬೇಕಾಗತ್ತದೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪೂರ್ತಿ ಅರಳುವುದರೊಳಗೆ ಅವರು ತೀರ್ಥಕಾಕರಾಗುತ್ತಾರೆ—ಗುರುವಿನಿಂದ ಗುರುವಿಗೆ ಅಂಡಲೆಯುತ್ತಾ ಸಾಮಗ್ರಿಸಂಚಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ ; ಶೈಲಿಯನ್ನು, ತನ್ನತನವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಗುರುಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಬೆಳೆಯಲು ಈ ಆತುರ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ, ಅಸ್ಫುಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಮೇಲೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಮುಸುಕನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗ್ಗದ ಲೋಹ ಮತ್ತು ಹರಳುಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ದ್ರಾಬೆತನವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳು ಗಮನಿಸದಿರಲಿ ಎಂದು, ಐಂದ್ರಜಾಲಿಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೋ ಸೆಳೆದು ತನ್ನ ಮಾಯಾಜಾಲವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ, ಅಂದ ವಿಲ್ಲದ ಹೆಣ್ಣುಗಂಡುಗಳು ಸೌಂದರ್ಯದಾರಿದ್ರ್ಯದೆಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವು ಹೊರಳದಿರ ಲೆಂದು ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದಲೂ ವರ್ಣಗಳಿಂದಲೂ ತನ್ನನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಆಕರ್ಷಿಸಲೆಳಸುವಂತೆ, ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ತೇಪೆಗಳ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಅಗ್ಗದ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು, ವಿಭೂತಿಗಳು, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿರುವು ದುಂಟು. ಐಲುಪೈಲಾಗಿರುವುದುಂಟು, ತಿಕ್ಕಲೂ ಆಗಿರುವುದುಂಟು ; ಆಗಿಯೇ ಇರು ತ್ತಾರೆ, ಆಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು, ಆಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಭೆಯಿರುತ್ತದೆ, ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ ವಲ್ಲ ! ಆಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೇನೆ ಚೆಂದ, ಗಂಭೀರ. ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳೂ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ, 'ಬಾನಿ'ಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಉಪನದಿಗಳು; ಇವು ತುಂಬಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತ ನದಿಯೂ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ, ಅಖಂಡವಾಗಿ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ ; ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ಉಪನದಿಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹದ ನೀರು ಬಗ್ಗಡವಾಗಬಾರದು, ರುಚಿಗೆಡಬಾರದು, ಶುಚಿಗೆಡಬಾರದು.

ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ವಿಶ್ವಾ ಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಹೆಸರಿನ ಪೂಜ್ಯತೆ ಪ್ರಚಾರ ಸಮ್ಮತಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಈ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳ ಮಾಲುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಉಪಗ್ರಹಗಳಾದ ಕೆಲವೊಂದು 'ರಸಿಕ' ವೃಂದವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುವುದುಂಟು; ಮಾವಿನ ಮರದ ಮೇಲೆ ಸೀಗೆಯ ಬಳ್ಳಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಂತೆ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಂತಹ ಮಹಾನುಭಾವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಇಟ್ಟ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಅನ್ಯರು ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಷ್ಟೋ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ; ಸಂಗೀತಗಾರನು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮನೋಭಾವವು ಅಷ್ಟೇನೂ ಆರೋಗ್ಯಕರವಲ್ಲ. ಮೂಲ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೆ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಿಕರವಾದ ಧಾತುವಾಗಲಿ, ರಾಗತಾಲನಾಮ ಗಳಾಗಲಿ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಇಂತಹ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಅನಿ ವಾರ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತು ತರಪೇತುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನರಲ್ಲದ ಸಂಗೀತಗಾರರೆ ಹೊಸಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದುಂಟು ; ಇಂತಹವು ಸಂಗೀತಗುಣವಲ್ಲದ ಇತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕೇವಲ 'ನವ್ಯ'ವೋ

ವಿಚಿತ್ರವೋ ಆದುದರಿಂದ ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಶ್ರೋತೃವು ಈ ಪ್ರಚಾರದ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೆ ಅದ್ಭುತಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಶಿಕ್ಷಣ-ವಿಜ್ಞಾನ

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ನಾದವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಬೆಟ್ಟದಷ್ಟಿದೆ. ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವಂತೂ ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಬೇಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವೂ ಸಮೃದ್ಧವೂ ಆಗಿರುವ ತತ್ತ್ವ, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಮೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಸಬನ್ನಾಗಲೀ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೌಶಲವನ್ನಾಗಲಿ ಕಲಿಯುವುದೂ, ಹೇಳಿಕೊಡುವುದೂ ಮಾತ್ರವಲ್ಲವಷ್ಟೆ; ಅದು ವಿದ್ಯಾಸಾಧನ; ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವ ಸಮೀಚೀನ ಸಾಧನ. ಅಂತಹದರಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಜ್ಞಾನ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಧನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅಳೆದು ಪೂರೈಸುವ ಕನಸನ್ನು ಸಹ ನಾವಿನ್ನೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಇದು ಹಾಗಿರಲಿ, ನಮ್ಮ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸಹ ಉಳಿದಿಲ್ಲ !

ನಾದವಿಜ್ಞಾನದ ಅದ್ಭುತಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಅನುಸಂಧಾನದ ಉಪಕರಣಗಳು ಇಂದು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ನಾದಗುಣವೆಂತಹುದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಲೋಪಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ, ದೋಷಗಳನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ, ನಾದಗುಣಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ; ನಾದೋತ್ಪಾದಕ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸಾಧನ, ತಂತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾದದ ಸಾಂದ್ರತೆ, ಸ್ಥಾಯಿವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಪುಷ್ಟಿ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಬಂದು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಲಿ, ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ನಾವು ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿರುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ ; ಈ ಕೆಲಸ ನಾವೇ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು, ಈಗಲೇ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು.

ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿಯ ಎರಕ : ಬೇಕೆ ?

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತು ಇಂದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ ; ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕರಗಿಸಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೆನ್ನುವ ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಕ ಹುಯ್ಯಬೇಕು ಎನ್ನುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿಸಿ ವಿಶ್ವಸಂಗೀತದ ಸಂಗೀತಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಎರಕ ಹುಯ್ಯಬೇಕು ಎಂದು ಕನಸು ಕಾಣುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಫ್ಯೂಶನ್ (Fusion)

ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಇಟ್ಟಾಗಿದೆ—ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟದಿರುವ ಕೂಸಿಗೆ ಕುಲಾವಿಯನ್ನು ಹೊಲಿದ ಹಾಗೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ಅಸಮಂಜಸವೆಂಬುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಅದರೊಡನೆ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು; ತಿರ್ಯಕ್ ಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಾದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗೀತವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾದುದಷ್ಟೆ ; ಈ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕಡೆಯಪಕ್ಷ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆಯಾ ಹಾಡಿನ ಸ್ವಭಾವವು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ—ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಗೋಚರವಾದ ಕಾರಣಗಳೆ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕಾರಣಗಳೂ ಇದಕ್ಕಿವೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಗೇಯವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕವೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ನಾದವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು, ಅದರ ಸ್ವರ-ವ್ಯಂಜನಗಳ ಹಂದರವನ್ನೂ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ, ಶಬ್ದಮಾತೃಕೆಗಳನ್ನೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಸ್ವರಸಪ್ತಕ, ಗಮಕ ಹಾಗೂ ಅದರ ರಸಾನುಭೂತಿಪ್ರಚೋದನಾ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ, ಸೆಮಿಟಿಕ್ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನಾಂಗಗಳ ಹಾಗೂ ಏಷ್ಯಾ ಆಫ್ರಿಕಾಗಳ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸ್ಪಷ್ಟವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅಸಂದಿಗ್ಧ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿವೆ. ಇದರ ಈಚಿನ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಜಾಜ್ ಸಂಗೀತದ ಉದಯವಾಗಿರುವುದು. ಉತ್ತರ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಇಂತಹ ಮಿಶ್ರತಳಿಯ ಸಂಗೀತಸೃಷ್ಟಿಗೇನೂ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗಳೂ ಸಂಗೀತವೂ ಸ್ವರೂಪನಿರ್ಣಾಯಕವೂ ಆಂತರಿಕವೂ ಆದ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವು ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವೂ, ಆಳವೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿವೆಯೆಂದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಹೊರಟರೆ ಅಥವಾ ತಗ್ಗಿಸಲೆಳಸಿದರೆ ಆಯಾ ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತಗಳೆಡರ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಧಕ್ಕೆಯಾದೀತು. ಹಿಂದಿಯು ರಾಷ್ಟ್ರಭಾಷೆಯೂ ಆದೀತು ; ಆದರೆ ಅದು ಪಂಜಾಬದವರನ್ನೋ, ಬಂಗಾಳದವರನ್ನೋ ಮೈಸೂರಿಗರನ್ನಾಗಿ ಅಥವಾ ಮದರಾಸಿಗರನ್ನಾಗಿ, ಅಥವಾ ವಿಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಮಾಡಲಾರದಷ್ಟೆ ; ಮಾಡಲೂಬಾರದು.

ಉಪಸಂಹಾರ

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಗಳು ಒಳ್ಳೆಯದರ ಚಿಹ್ನೆ : ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಜೀವಂತವಾಗಿಯೂ ಇದೆ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಬದುಕಿ ಇನ್ನೂ ಬಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಇದೆ.

೨೬. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ

ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತವು ನಿಜವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ, ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತದಂತಹ ಪ್ರೌಢ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ, ಆದರ್ಶ-ಅನುಷ್ಠಾನಗಳ ಬೀಡಾಗಿದ್ದ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಶಿವವೆಂದೂ, ಸುಂದರ ವೆಂದೂ ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರವು ನಿಜವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ'ದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವೂ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ಹಿಂಸೆ, ಅನ್ಯಾಯ, ಅಜ್ಞಾನ, ದಾರಿದ್ರ್ಯಗಳ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಲ್ಲ. ಸರ್ಕಾರದ ಅಧಿಕಾರದ ವರ್ಗಾವಣೆ : ಹೇಗೂ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಲು ಸಿದ್ಧ ರಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷರು ದೇಶವನ್ನು ಒಡೆದು, ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧತೆಯಿರದಿದ್ದ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ (ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಮರಿಗೆ) ಸರ್ಕಾರಗಳ ಆಡಳಿತಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟು—ಬಹುಶಃ ತಮ್ಮ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಗೆಗೆ ಮುಸುಕಿಡುತ್ತ ಹೊರಟುಹೋದರು. ಪರಕೀಯರು ಭಾರತವನ್ನು ಆಳು ತ್ತಿಲ್ಲ, ಭಾರತೀಯರೇ ಕೇಂದ್ರದ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯಗಳ ಸರ್ಕಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪರಿಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಓದಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹುತಾತ್ಮ ದೇಶಭಕ್ತರೂ, ಅಧಿಕಾರ, ಸ್ವಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಬಯಸದೆ ಹೋರಾಡಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳೂ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಯಂ ಆಡಳಿತ, ಪಾರತಂತ್ರ್ಯ ದಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಎಂಬ ಕನಸನ್ನು ಗಾಂಧೀಜಿಯಂತಹ ಕೆಲವು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಯಕರು ಕಂಡಿ ದ್ದರು. ಈ ಕನಸು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನನಸಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಮೀಚೀನ ಕಲ್ಪನೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಮಾನಸಿಕ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ, ಬಿಗಿಯಾದ ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿ, ಪ್ರಾಥಮ್ಯಗಳ ಸರಿಯಾದ ಪಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆಯೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ದೇಶವು ಪಡೆಯಿತು. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಇವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿವೇಚನ ಯಿಲ್ಲದೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ—ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹ—ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದವು. ಭಾರ ತೀಯವೆಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸ—ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗತೊಡಗಿದವು. ಹಳೆಯ ಮೂರ್ತಿ ಕರಗುತ್ತ ಬಂತು : ಹೊಸದರ ಎರಕ ಸಿದ್ಧವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿ

ಈಗ ಬಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಎತ್ತಸಾಗಿದೆ ? ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಲಘು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ (ಸುಗಮ), ಚಲನಚಿತ್ರ, ಜಾನಪದ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಂಗೀತವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕೇವಲ ಈಚೆಗೆ, ಲಘು, ಸುಗಮ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಜನಪದ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲೆಂದು. ಸಾಮುದಾಯಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಾವ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ : ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ಎಂಬುದರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಆದರೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಬಳಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಶುದ್ಧಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿನಿಷ್ಠ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಭೂಯಿಷ್ಠ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ-ವಾಗ್ಗೇಯ ರಚನಾಸಮೂಹ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ಪಾರಂಪರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ (ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠಸೃಜನಶೀಲತೆ) ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಅಥವಾ ವರ್ಣನೆಗಳು ಆಂಶಿಕ, ಅಸಮರ್ಪಕ.

ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಯು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ, ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದವುಗಳೂ ಇವೆ. ಅರಮನೆ-ಗುರುಮನೆಗಳಿಂದ ಜನಮನಕ್ಕೆ, ಶ್ರೀಮಂತರಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರೆಡೆಗೆ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿವಂತರಿಂದ ಹಲವು ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳೆಡೆಗೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಂಕ, ಕುಖ್ಯಾತಿಗಳಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭೂಷಣವೆಂಬ ಭಾವನೆಯೆಡೆಗೆ ಅದು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಗಾತ್ರ, ಪ್ರಸಾರ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಹಿಂದುಳಿದವರಿಗೂ ಅದು ಸುಲಭಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪರಂಪರೆಗಳ ರಕ್ಷಣೆ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪ್ರವಾಹವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊರೆತಿದೆ, ಸಂಗೀತವು—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಲಾಂಛನ ಎಂಬ ಅರಿವು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಹಾಗೂ ಸರ್ಕಾರದ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನಾಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ, ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸ್ಥಾನವು ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿವೆ, ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು, ಗೌರವ-ಮನ್ನಣೆಗಳು, ಲೋಕಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಏರ್ಪಾಡಾಗಿವೆ. ಸಂಗೀತಕಛೇರಿಗಳ

ಸಂಭಾವನೆಯು ಮುಗಿಲು ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಸಾರಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ದೇಶಕಾಲಗಳು ಮುದುರಿ ಹೋಗಿ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ, ಎಲ್ಲ ಶೈಲಿಗಳ, ದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಲಭಿಸುವಂತಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಈಗ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಭೂತ ಪೂರ್ವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಸಾಹಸಗಳ ಹೊಸಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ—ಕಂದಾಚಾರದ ಮುಗ್ಗಿದ ವಾಸನೆ, ಬುಷ್ಟು, ಜೇಡರ ಬಲೆ, ಇಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಗುಡಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸತನದ ಹೊಂಬೆಳಕು ಮೂಲೆಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದಟ್ಟಯಿಸಿದ್ದ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗ, ತಂತ್ರ, ವಾದ್ಯ, ಗೇಯಪ್ರಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗವು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ಸಂಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳ ಆವಿರ್ಭಾವವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಸಾರ, ಪ್ರಚಾರಗಳಿಗೆ ಬಾನುಲಿ, ದೂರದರ್ಶನ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ದೊರೆತಿವೆ.

ಸಂಗೀತವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಗುಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆ ? ಇದನ್ನು ಹೌದು-ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆಳದ ಬದಲು ವಿಸ್ತಾರ, ಬಲದ ಬದಲು ಹರಿತ, ಸ್ವಯಮರ್ಪಣಭಾವದ ಬದಲು ಜನಾನುರಾಗಪ್ರೀತಿ, ಅಂತರ್ಮುಖಿತ್ವದ ಬದಲು ಬಹಿರಂಗಮುಖಿತ್ವ, ಮಾಧುರ್ಯದ ಬದಲು ಕಟು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬದಲು ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ನಿಲುವು, ಶೀಘ್ರಕೀರ್ತಿಕಾಮನೆ, ಗುರುಕುಲದ ಬದಲು ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳ ಗುರುಕುಲ, ಏಕ ನಿಷ್ಠೆಯ, ಶುಶ್ರೂಷೆಯ ಬದಲು ತೀರ್ಥಕಾಕ ಮನೋ ಭಾವ, ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಂಗೀತಜ್ಯೇಷ್ಠರಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಭದ್ರತೆಯ ನಿಲುವು, ಕೊರಳು ಕೊಯ್ಯುವ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಅಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಋಣಾಂಶಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದರೆ, ಥಳಕು, ಮಾಯಾಸೃಷ್ಟಿ, ಅಬ್ಬರ, ಆರ್ಭಟ, ಭ್ರಮಾನಿರ್ಮಾಪಕ ತಂತ್ರ ಇವು ಬೇಕಾಗುವುದು ಬೀದಿಯ ಐಂದ್ರ ಜಾಲಿಕನಿಗೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಅಂತರಂಗಶುದ್ಧಿ, ಬಹಿರಂಗ ಶುದ್ಧಿ, ಮನೋಧರ್ಮಶುದ್ಧಿ, ಮಾಧ್ಯಮಶುದ್ಧಿ, ಭಾವಶುದ್ಧಿ, ಎಂಬ ಶುದ್ಧಿ ಪಂಚಕ. ಇದರಿಂದ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದುದು ಮಳೆ ಬರಿಸುವುದಲ್ಲ, ದೀಪ ಬೆಳಗಿಸುವುದಲ್ಲ, ಬೆಳೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಲ್ಲ. ಹೃದಯ ಸಂವಾದ, ಅನುಭಾವವಿಸ್ತೃತಿ ಸಂಶಯ ವಿದ್ವೇಷಗಳ ಭೂತೋಚ್ಚಾಟನೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಶೀಲ, ಆತ್ಮಪರೀಕ್ಷಣ, ಆತ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣ, ಆತ್ಮಾನುಸಂಧಾನ, ಧರ್ಮಾನುರುಕ್ತಿ—ಇವುಗಳ ಪವಾಡ, ಪ್ರಚಾರದ ಅಬ್ಬರ ಅವುಟಗಳಲ್ಲ. ಈ ಪಂಚಕ ಪವಾಡಗಳ ಹಾಡಿನ ಸೊಲ್ಲು ಅಡಗಿಹೋಗುತ್ತಿದೆ, ಥಳಕಿನ ಬೆಳಕು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಭಾವದ ಬದಲು ಕಸರತ್ತು ಸರ್ಕಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಬದಲು ಸಂಗೀತದ ಉನ್ನತ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಧಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನಾದರೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕನ್ಸರ್ವೇಟ್ವಾರ್ ಮಾದರಿಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬೆಳೆದು, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಸಂಶೋಧನೆಯ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು

ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಶೋಧನೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಪಾಂಡಿತ್ಯ ಲೇಖನ ವ್ಯವಸಾಯ, ಸಂಗೀತರುಚಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಬರಹ, ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂತಾದವು ಇನ್ನೂ ಶೈಶವದಲ್ಲಿವೆ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಿಂದ ದೂರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಸಂಗೀತವು ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಂಶವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಆಗ್ರಹದ ಮೊರೆಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾನಸಪುತ್ರರಾದ 'ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞ'ರು, ಸರ್ಕಾರಗಳು ಎಂಬ ಗೋರ್ಕಲ್ಲ ಮೇಲೆ ಸುರಿದ ಮಳೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳು ನೆರೆಹೊರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಖಜಾನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ನಡೆಸುವ ಸಂಗೀತ ಉತ್ಸವಗಳೂ ನಾಡಹಬ್ಬಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳ ನಡುವಿನ ಕಂದರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟವು ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುಣ ಕಂದಿ, ಕುಂದಿ, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯು ಸಾಕಾಗದೆ, ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾವಂತ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಬಾಲಬಡಕನಾಗುತ್ತ, ಕಿರಿಯರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರಾಜ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಇಂದಿನ ತುರ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ

ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ತನಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪೂರ್ವಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಗೆ ಸ್ವನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವು ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾರತಿ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿ ಸುಮಾರು ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಸುಗಮಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ರಾಗತಾಳ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದ, ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಇದು ಆವಿರ್ಭವಿಸಿತು. (ಸಂಗೀತಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದೆ.) ಇನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರೂಪವು ಮೂಡಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಪುರಂದರದಾಸರ, ಕನಕದಾಸರ ಹಾಡುಗಳೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡುತ್ತಿವೆ. ಇದರ ಸಂಗೀತವು ಮಾಮೂಲು ಸುಗಮಸಂಗೀತದಂತಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ., ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಅವರ ಕವನಗಳಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟ ಸಂಗೀತವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದಂತಹುದೆ. ಜನಪದ ಧಾಟಿಗಳೂ ಸಿನಿಮೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ತಲೆಹಾಕುವುದುಂಟು.

ಶ್ರೋತೃಗಳಿಂದ ಇದು ಯಾವ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯಗುರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊರಟಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಶೀಘ್ರವೂ ಅತಿಶಯವೂ ಆದ ಜನಾನುರಾಗವು ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಾಗಿ ಸವಾಲು

ಹಾಕಿ ನಿಂತ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನ ಗಳಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ—ಜನಾನುರಾಗವಿದೆಯೆಂಬ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ಕಾರಣದಿಂದ—ದೊರೆಯು ತ್ತಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ಕಾಲಾವಕಾಶವೂ ವಿಪುಲವೆ.

ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಅವುಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ರಚಿಸು ವವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಕವನಗಳು ಮೊದಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಪಟುಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾದ, ಸರಳವಾದ, ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ (ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ, ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹುದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗತಾಳಗಳ ಧಾತುವಿನ ಸ್ಥಿರ ಚೌಕ ಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ). ಈ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತ, ಧ್ವನಿತಂತ್ರ, ವಾದ್ಯಬಾಹುಳ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಭಾವವು ಹೆದರಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಹೋಗಿಬಿಡುವುದೂ ಅಪರೂಪವಲ್ಲ. ರಾಗತ್ವ ತಾಳ ಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಕಾಮಚಾರದ ಸ್ವರಸರಣಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಲಯಗಳನ್ನು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾವದ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿರುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಡೆದು ವಿಫಲವಾಗಿವೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ರಾಗ, ತಾಳ, ಪ್ರಬಂಧದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ದಾಟಬೇಕಾದರೆ ಇವುಗಳ ಆತ್ಮೀಯ, ನಿಕಟ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರಸಾಧ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಉಪಲಬ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ (ಉದಾ. ನಾದವರ್ಣ, ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ, ಧ್ವನಿಸಂಪತ್ತು, ವಾದ್ಯಸಂಪತ್ತು, ಮೌನ) ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯದೆ ಅದೇತರದ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಕೊರಕಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಸುಗಮಸಂಗೀತವು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇವು ಬಹುವೇಳೆ ಆಯಾ ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅಳವಡದೆ ಎಣ್ಣೆ ನೀರುಗಳಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅಲ್ಲದೆ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಮಾತು ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮುಖ್ಯಭಾವ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯವಲ್ಲವೆ? ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಭಾವಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಕವಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ ಎನಿಸು ತ್ತದೆ.

ಸುಗಮಸಂಗೀತವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ನವ ಜಾತ ಶಿಶು. ಅದರ ಗುಣ, ರೂಪಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ಸಮಯವು ಬೇಕು. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯು ಬೇಕು. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ, ಒಳಗಿನಿಂದ, ಹೊರಗಿನಿಂದ, ಮೇಲಿ

ನಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಬೆಳಸುವ ದೂರದರ್ಶಿತ್ವ, ತನ್ಮಯತೆ, ವೃತ್ತಿಗಾರಿಕೆ (ಪ್ರೊಫೆಷನಲಿಸಂ), ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ—ಇವು ಅದರ ಇಂದಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳು. ಒಳ್ಳೆಯ, ಇಂಪಾದ (ಎಂದರೆ ಸಿಹಿಯಾದ) ಶಾರೀರ, ಸ್ವಲ್ಪ ಚಳಕ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತು ಪ್ರಕಾಶಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪಠ್ಯಕ್ರಮವುಳ್ಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡಹಾಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸುಗಮಸಂಗೀತವು ನವಜಾತ ಶಿಶುವಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಜನಾನುರಾಗ, ಮನ್ನಣೆ, ಪುರಸ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ರಾಜ್ಯಸಂಗೀತನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯ, ಪುರಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಹೊರರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನವು. ಅದರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಒಂದು ಅಕಾಡೆಮಿಯೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದೆರಡು ಸಣ್ಣ ಪುಸ್ತಕಗಳೂ ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಗುಣ, ಗಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇವು ನಾಂದೀವಾಚಕಗಳೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಗಾರರೆಂಬ ಒಂದು ಹೊಸ ತಂಡ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಲಗೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯದರ ಚಿನ್ಹೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಆದರೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ, ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, 'ಪಾಪ್' ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ

ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಮಡಿವಂತ ಸಂಗೀತಗಾರರೂ, ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರೂ ಮೂಗುಮುರಿಯುವಂತಹ ಕಾಲವು ಒಂದಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೊ ಈ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ 'ಮಸಾಲೆ'ಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ–ಕೆಲವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ–ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡೆ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನೆ—ಎಂದರೆ ಬಹುತೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೆ—ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯಕವಾದಕರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವಷ್ಟು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ನಿಜವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು—ಹಾಡಿನ ಸಂಗೀತ, ಇನ್ನೊಂದು—ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತ. ಹಾಡಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆ ಶಾರೀರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ, ಅವುಗಳೂ ಕೃತಕವಾಗಿ 'ಸಿಹಿ' ಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಹೊಸ ಮುಖಗಳು, ಶಾರೀರಗಳು ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಅಪರೂಪ. ಹಾಡುಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರೇ ಬೇರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವವರೇ ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಮಾತಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ರಸಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ನಿಯಮಗಳು ಬಹು ಸಡಿಲ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಪೋಷಿಸಲು ರಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿ (ಎಫೆಕ್ಟ್) ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿತ ಅವಸ್ಥೆಯೆಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಲು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆಯಾ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹೊರಗಡೆಯೂ—ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ—ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಡಿನಸಂಗೀತವು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಶಿಥಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಗ್ರಾಮೀಣ ಕಂಠಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ (ಪಾರ್ಟಿಸಿಪೇಷನ್) ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಇದ್ದದ್ದರಲ್ಲಿ ಸುಲಭ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟ.

ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರವೇಶವಾದುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಥಮಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕಾರರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡರು. ಇದು ಕಡಿಮೆಯಾದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಶಿಥಿಲಗೊಂಡು ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತದ ಆಧುನಿಕ ರೂಪವು ಮೂಡತೊಡಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋದಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೯೬೫ರಿಂದ ; ವಿಡಂಬನೆಯೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾದ್ಯಗಳೂ ಪ್ರಭಾವಗಳೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರವೆ ; ಏಷ್ಯಾಖಂಡದ ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೀಗೆ ಆಗಿದೆ; ಆದರೆ ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತವು ಮಾತ್ರ ಹೊರದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತಗಳಿಂದ ಏನನ್ನಾದರೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದರೆ ಯಾವುದೇ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು ಎಂಬ ನಿಲುವು—ಇದನ್ನು ಔದಾರ್ಯ, ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಉಂಟು—ನಮ್ಮ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ತಮಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಳಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ದಾರಿದ್ರ್ಯವೈ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಗೀತವು ಅಗಾಧ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕ್ಷಿಪ್ರಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು; ಇದು ಅಭಿನಂದನೀಯ. ಇದನ್ನು ಸದ್ರುಚಿಯನ್ನಾಗಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ, ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ, ಸುಸಂಘಟಿತ, ಸಂಕಲ್ಪ ಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಯತ್ನವು ಇಂದಿನ ತುರ್ತು ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ನಾಯಕರು ಭಾರತದಲ್ಲೂ—ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲೂ— ಕಂಡುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

'ಪಾಪ್' ಶಬ್ದವು 'ಪಾಪುಲರ್' (ಜನಪ್ರಿಯ) ಎಂಬುದರ ಸಂಕ್ಷೇಪ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ

ಸಂಗೀತದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳ, ಅತಿರೇಕದ 'ದಂತಗೋಪುರ'ದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಬೀಟ್ಲ್, ಹಿಪ್ಪಿ, ಜಾಜ್ಸ್, ಅಲೆಯೋಟೊರಿಕ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕೊಂಡವು. ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಆಮದಾಗಲು ಮೊದಲಾದವು—ಎಂದಿನಂತೆ—ಅವು ಅಲ್ಲಿ ಹಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ 'ಪಾಪ್' ಇನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಗುಹುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಲೆಂದೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಲು ಬೇಕಾದ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಂಚಯಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ತನ್ನತನವನ್ನು ಮೊದಲು ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸಮಯವು ಸಾಲದು.

ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿ (ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ) ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ. ಅದರ ಅನುಕರಣದಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ—ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ—ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ದೊರೆತಿದೆ. ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ; ಇದು ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದು ಮಧ್ಯಮ. ಗಣೇಶೋತ್ಸವ ಮುಂತಾದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ' ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ—ರಸ್ತೆಯ ಚೌಕಗಳಲ್ಲಿ; ಇದು ಅಧಮ ಮಟ್ಟ. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸು ಆಸೆಯಿಂದ ಗರಿಗೆದರಿ ಊರ್ಧ್ವಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿಮಾನ ತಾಳುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ರಂಜಿತವಾಗಿ, ಅವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯದನ್ನು ನೆನೆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬೆದರಿ ಬೆವೆತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ತಂದ ದುಷ್ಫಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯದೂ ಒಂದು.

ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ

ಜಾನಪದವು ಅವಜ್ಞೆಯ ಒಂದು ತುದಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ತೂಗಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದುದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಜಾನಪದವು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಅಥವಾ ಮೂಲೆಗಲ್ಲು ಎಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಶ್ರಮಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿದವರು–ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಾಗಲಿ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯರಲ್ಲಾಗಲಿ–ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು, ನಗರಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸರ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ದೊರೆತವು. ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರದ, ಸರ್ಕಾರಿ ನೆರವಿನ ಖಾಸಗಿಯ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಾದವು. ರಾಜ್ಯಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಏರ್ಪಾಡಾಯಿತು.

ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಂಹಪಾಲು ದೊರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಸರ್ಕಾರ, ಅದರ ಅಧಿಕಾರವರ್ಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೋ—ಇದು ಅಧಿಕೃತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ—ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಗುಂಪುಗುಳಿತನ, ಸ್ವಜನ ಪಕ್ಷಪಾತ, ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಇವು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಕ ರೋಗ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ನಿಜ. ಇದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗೆಂದು "ಲೋಪದೋಷನ್ಯೂನಾತಿರಿಕ್ತ-ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಾರ್ಥಂ" ಅಚ್ಯುತಾ ನಂತಗೋವಿಂದರ ಹೆಸರನ್ನು ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಆತ್ಮವಂಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆ, ಹಾಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಿಜವಾಗಿ ವ್ಯುತ್ಪನ್ನರಾದವರಿಗೆ, ನಿಜವಾದ ಜಾನಪದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಕಡಿಮೆಯೆ.

ಆಕಾಶವಾಣಿಯು ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ, ಮಾಡುತ್ತಿದೆ, ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನಕಲಿ ಮಾಲು, ಕಲಬೆರಕೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ. ನಾಗರಿಕರು—ಲಘು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರು, 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ'ದವರು—ಅವನ್ನು ಕೃತಕಗೊಳಿಸಿ, ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಿ, 'ಸಿಹಿ' ಯಾದ ಕಂಠವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರದಿಂದ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದರ ಗದ್ದಲ ರಭಸಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವಾಣಿಯು ಕ್ಷೀಣಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವವರೂ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಶೋಧನಾಲಯಗಳು ಅಕಾಡೆಮಿ ಗಳು—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ—ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೈಜ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವು ಸಿಗುವ ಕಾಲವು ದೂರವಾಗಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬ ಭಯ ಅದರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡತೊಡಗಿದೆ ; ಇಂತಹವರಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಬ್ಬ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಅದು ಸುಲಭ ವಾದುದು, ಹಗುರವಾದುದು, ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯದು, ಯಾರೂ ಅದನ್ನು ಹಾಡಿ ನುಡಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಮನೋಭಾವ; ಅದು ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅತಿರೇಕದ ಕಲ್ಪನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ; ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಶೈಥಿಲ್ಯ; ಹಾಡಿ ನುಡಿಸುವ ಜನಪದರು ಸರಳರಿರಬಹುದು(?), ಅದರ ರಚನೆ ಸುಲಭವಾಗಿರ ಬಹುದು (ಈ ಭಾವನೆಯೂ ತಪ್ಪು) : ಆದರೆ ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ಶ್ರಮ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಅನುಭವ, ತಜ್ಞತೆ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಸಮೀಚೀನ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಾಮರಸ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ, ತಾಳ್ಮೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು—ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಂತೆ—ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಇನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಬದಲು ತಿಳಿವಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಸ್ವಜಾತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ

ಮಾಡುವವರು ತೀರ ವಿರಳ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನವಿರುವುದು ಇನ್ನೂ ಅಪರೂಪ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಗೀತತಜ್ಞರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳು ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು ವಿರಳ. ಅವುಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಂತೂ ಇನ್ನೂ ವಿರಳ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿರುವ, ವಿಶೇಷರೀತಿಯ ಸ್ವರಲಯ ಲಿಪಿಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡೆ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾತು ಎಲ್ಲಿಯದು ? ಐದನೆಯದಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಜಾನಪದಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಹ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೈಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಕ್ಯಾಟ್‌ಲಾಗ್ ತಯಾರಿಸುವ ಕೆಲಸವು ಮುಖ್ಯವೆ ; ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಕೋಶವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದೂ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕರ್ತವ್ಯವೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳೂ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳೂ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ?

ಉಪಸಂಹಾರ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಪ್ರತಿಭೆ, ಉತ್ಸಾಹ ಸಮೀಚೀನ ದೃಷ್ಟಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಸ್ವಯಮರ್ಪಣ ಭಾವ, ಶ್ರಮಸಹಿಷ್ಣುತೆ, ತಾಳ್ಮೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ—ಇವುಗಳಿಗೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸತ್ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನೂ, ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ನೀಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಸಮಯಸಾಧಕರ, ನಿಷ್ಠೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ-ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆ-ಸ್ವಾಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ಸ್ವ-ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ದುಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒತ್ತೆಯಿಡುವ ಅಪಕ್ವಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಂದಿಯ ತಂಡವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

—ಕಾಲಾಯ ತಸ್ಮೈ ನಮಃ !

೨೭. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿ

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೯೯ನೆಯ ಇಸವಿಯು ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಚಾರಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪ್ರವಾದಿಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ದಾಂಧಲೆಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿ ಅಬ್ಬರಿಸಿದವು. ಹೊಸ ಸಹಸ್ರಮಾನವು ಕ್ರಿಸ್ತಶಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಡಿಸೆಂಬರ್ ಮಧ್ಯ ರಾತ್ರಿಯ ನಂತರ ಒಂದು ಪವಾಡವೋ ಅನಾಹುತವೋ ಜರುಗಿ, ಜನವರಿ ೧ರ ಸೂರ್ಯೋದಯದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯು ನರಕವೋ ಸ್ವರ್ಗವೋ ಆಗಲಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಿಸ ಲೆಳಸಿದರು. ಹೊಸ ಸಹಸ್ರಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿರುವ ಅದ್ಭುತಗಳ ಕಣಿ ಹೇಳಿದರು. ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಸೊನ್ನೆಗಳು ಒಂದು ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಜರುಗುವಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರವೇನೋ ನಿಜ. ಕ್ರಿಸ್ತೋದಯದ ನಂತರ ೧-೧-೨೦೦೦ ಎಂಬ ಚಮತ್ಕಾರವು ತೋರಿಬಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ, ಹಠಾತ್ತನೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುವುದೆಂಬ ಮುಗ್ಧ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರು ತಳೆದು ಇತರರ ಮೇಲೂ ಹೊರಿಸಿದರು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು. ಆದರೂ ಅದೂ ಈ ಅಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಗತಾನುಗತಿಕನ್ಯಾಯದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿತು. ೧-೧-೨೦೦೦ ದಿನಾಂಕದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಂತರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಂತಹದೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೂ ಗಳಿಗೆ ಹೀಗೆ ನಂಬಲು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಅವಕಾಶಗಳಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಪ್ರಮಾಥಿ ಸಂವತ್ಸರದ ಯುಗಾದಿಯಂದು ನಾವು ಕಲಿಯುಗದ ೫೧ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟೆವು. ಇದೊಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದಾದರೆ, ಕ್ರಿಸ್ತಶಕೆಗಿಂತ ನಮ್ಮ ಕಾಲಗಣನೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದು ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳ ಕಾಲ ಗಣನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಈ ವೈವಸ್ವತಮನ್ವಂತರದ ಈ ಕಲಿಯುಗವು ಮುಗಿದು ಕೃತಯುಗವು ಮರಳಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ೪,೨೬,೯೦೦ ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯಬೇಕು. ಆಗ ಜಗತ್ಪ್ರಳಯ ವಾಗಿ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಡಿಬರುವುದಂತೆ. ಆಗ ನಾವು ಬದುಕಿದ್ದರೆ ಪ್ರಳಯವಾಗುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರಳಯವಾದರೂ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಡುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಿಲ್ಲ !

ಹೀಗಾಗಿ, ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಆಗಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಲಿರುವ ನಾನು ಪ್ರವಾದಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಜ್ಯೋತಿಷಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಹವಾಮಾನ ವರದಿಕಾರನೂ ಅಲ್ಲ; ಪೌರಾಣಿಕನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ನುಡಿಯುವ ಭವಿಷ್ಯೋಕ್ತಿ ಗಳಿಗಿಂತ ನನ್ನದು ಕಳಪೆಯಂತೂ ಆಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅನುಭವದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವಿದೆ ; ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಊಹೆ, ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಆಸೆ, ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ

ಭರವಸೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇವೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತುವರ್ಷಗಳ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಂಡು ಕೇಳಿದ್ದು, ಕಂಡು ಕೇಳುತ್ತಿರುವುದು, ಚಿಂತನ ಮಂಥನ ಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದು ಇದೇ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ.

ಅಲ್ಲದೆ, ಹೊಸ ಸಹಸ್ರಮಾನವು ಹೊಸತನ್ನೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೂ ತಂದೀತು, ತರಲಿ ಎಂಬ ಆಸೆ-ಭರವಸೆಗಳು ನನಗೂ ಸಮ್ಮತವೇ. ಹೊಸತು ಎಂದರೆ ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಗುರು, ನೆನ್ನೆಯವರೆಗೆ ಇರದಿದ್ದ ನಾವೀನ್ಯ, ನಾಳೆಯನ್ನು ಮುಂಗಾಣುವುದು ಎಂದೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನೆಮ್ಮದಿ ಎಂದರೆ ತೃಪ್ತಿ, ಸಮಾಧಾನ, ಸುಖ, ಶಾಂತಿ, ನಿಶ್ಚಿಂತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ನನ್ನದು ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಮುದಾಯ ವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊಂದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ವಿದೆಯೆ ? ಸಂಗೀತ ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಲೇಖನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಇಂಗಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು : ಸ್ವರೂಪಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಆಂತರಂಗಿಕ.

೧. ಸ್ವರೂಪಾತ್ಮಕ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು

೧. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಏಕಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಯದು ; ವಾದ್ಯಮೇಳ, ಭಾರತೀಯ ಜಾಜ್, ಪಾಪ್ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಹುಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಯ ಬಳಕೆಯು (ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಿಂಫೋನಿ ಸಂಗೀತದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ) ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದುದಲ್ಲ. ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವು ಆಲಂಕಾರಿಕವೇ ಹೊರತು ಮೌಲಿಕವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

೨. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಮಷ್ಟಿಯು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಿಗಿಂತ ರಾಗ, ತಾಳ, ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದುದು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಇವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆಯೆಂದರೆ ಇವು ಗಳಿಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಡಿಪಾಯಗಳು. ಇವು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಉಳಿದಿವೆ. ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ವಿನಿಮಯವನ್ನು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿ ದ್ದರೂ, ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ತಬಲ, ಸಿತಾರ್, ರಬಾಬ್, ಪಿಟೀಲು,

ಕ್ಲಾರಿಯೊನೆಟ್, ಸ್ಯಾಕ್ಸೊಫೋನ್, ಮ್ಯಾಂಡಲಿನ್ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳೂ, ಕವ್ವಾಲಿ, ಗಜ್ಜಲ್, ಠುಮ್ರಿ, ಟಪ್ಪಗಳಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಹಿಜಾಜ್ಸ್, ಇರಾಕ್, ಹುಸೇನಿ ಕಾಪಿ, ನವರೋಜ್‌ಗಳಂತಹ ರಾಗಗಳೂ, ಸೂಲ್‌ಫಾಕ್, ಕೇರವಾ ಮುಂತಾದ ತಾಳಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಬಿಗಿ, ಅನಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಾಗಿ ತಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ನವೋದಯಗಳ ನಡುವೆ ನಷ್ಟವಿಲ್ಲದ ರಾಜಿ, ತನ್ನದೇ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ದೂರದೃಷ್ಟಿ, ಸ್ವಯಮರ್ಪಿತ ನಾಯಕತ್ವ, ಹೊಸತು, ಹಳತುಗಳ ನಡುವೆ ಸೇತುಬಂಧನ—ಇವುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬೀಜ ಸ್ಥಾಪನೆಯೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೊಳಕೆಯೂ ಮೂರು-ನಾಲ್ಕನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೂ ಹಣ್ಣುಗಳೂ ಆಗಬಹುದು.

೩. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ನಾಗಾ ಲೋಟದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ವೇಗವು ಹಿಂದೆಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗತಿಶೀಲತೆ, ತಾಂತ್ರಿಕಪ್ರಗತಿ, ಹಾರ್ಡ್‌ವೇರ್ ಮತ್ತು ಸಾಫ್ಟ್‌ವೇರ್‌ಗಳು ಸ್ಫೋಟಕವೇಗದಲ್ಲಿ ಧಾವಿಸಿಬರುತ್ತಿವೆ. ಇವು ಅಂತರಂಗದ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗ ಜೀವನಗಳ ಸಮರಸಕ್ಕೆ ಸವಾಲಾಗಿವೆ. ಸಂಪರ್ಕಸಾಧನಗಳು ಮತ್ತು ನವೋನವ ಪ್ರಭಾವ ಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಅವಕಾಶಗಳು, ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿಶ್ವವು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಹಳ್ಳಿಯಷ್ಟು ಕುಗ್ಗಿದೆ ; ಅಂತರಂಗದ ಸಮಸ್ಥಿತಿ ನೆಮ್ಮದಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾನವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಾಂ ಗೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟತರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಮಾನವ ಸಮುದಾಯದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬದಲಾಗು ವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಇಂದು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಸಂಗೀತಗಳು ಅಸಹಜವೆಂದು ಎನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು: ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳೂ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದ್ದು ತಾಂತ್ರಿಕಪ್ರಗತಿ ಹಾಗೂ ಗಣಕಯಂತ್ರದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಆಶೋತ್ತರಗಳು, ಆದರ್ಶ ಗಳು, ಹುರುಪು, ಹಿರಿಮೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆಯೆ ಅಥವಾ ಇವುಗಳ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಒತ್ತೆಯಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುವುದೆ ? ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ದೀರ್ಘ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅದರ ಸುದೃಢವಾದ ಚೇಗನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ಜೀರ್ಣಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

೪. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖವಿದೆ. ಬೇರೆ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೀರಿ ಹೋಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ವರ್ಣವಿಹೀನವಾದ ಏಕೈಕ ವಿಶ್ವ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಬಿಡುವುದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ದೂರವಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂದು ಕರಗಿಮುದ್ದೆಯಾಗುವ 'ಫ್ಯೂಶನ್' (Fusion) ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಒತ್ತಾಯದ ಕರೆ ಎದ್ದಿದೆ— ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಗಳು ಕರಗಿ ಒಂದೇ ಏರಕವಾಗುವುದು, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವೂ ಕರಗಿ ಏಕೀಭವಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ರಚನಕಾರರು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತಿತರ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ಶೈಲಿಗಳು, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವಿನ್ನೂ ಎಳಸು, ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಅರಿವಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವಂತಹವು. ಅವು ವೇದಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕಾಗಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಗಮನಕೇಂದ್ರಕ್ಕಾಗಲಿ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯೇ ಎನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ ಆಧುನಿಕ ಮುಖರಾಗಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು.

೫. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಮುಂಬರುವ ದಿನಗಳ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನದೊಂದು ಕನಸಿದೆ—ಆಸೆ ಅಥವಾ ಭರವಸೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಂತಹ ಇತರ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟ ಮೈತ್ರಿಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂದ್ರಿಯಾಂತರ ಸಾಹಚರ್ಯದ ಅನುಭವದ ಎಂದರೆ ಸ್ವರವನ್ನು ನೋಡುವ, ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೇಳುವ ಸುಪ್ತಶಕ್ತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಇದು ನಿಜ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯಾ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಾಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿನಿಸ್ತೀಸಿಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ವಿದೇಶಗಳ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನಸದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ನರಜಾಲೀಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಾಸನೆ, ರುಚಿ, ಸ್ಪರ್ಶ ಎಂಬ ಇತರ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಿದುಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ, ಅಖಂಡವಾದ ಒಂದೇ ಅನುಭವವನ್ನಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಮಿದುಳಿನ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನು ಅರ್ಥಯಿಸುವ ನರಕೋಶಗಳು ರಕ್ತಗತವಾದ ಗ್ಲೂಕೋಸ್ ಸಕ್ಕರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಹಂತಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಅನುಭವ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ನಾದ

ಲಯಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಬಣ್ಣಗಳು, ವಾಸನೆಗಳು, ರುಚಿಗಳು, ಸ್ಪರ್ಶಗಳು ಇವುಗಳ ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಆಯಾ ಶ್ರೋತೃವಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿತ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೆ ? ಇದರಿಂದ ಸಕಲೇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಸಮಗ್ರವೂ ಅಖಂಡವೂ ಆಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದವು ದೊರೆಯಬಹುದೆ ? ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಅನುಭವವೂ ಹೀಗೆ ಜಡೆಯಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಸಕಲ ಸಂವೇದನ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣರಸಾನುಭೂತಿಯು ಉದಯಿಸುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೨. ಸಂಗೀತದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು, ಆಶೋತ್ತರಗಳು

ಈಗ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಳಗಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

೧. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದು ಮಾಧ್ಯಮ. ಸುಶಾರೀರಕ್ಕಾಗಿ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನೋ ಆಕಸ್ಮಿಕವನ್ನೋ ಅವಲಂಬಿಸುವುದರ ಬದಲು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಗಾಯಕರು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಕಂಠ ಶಿಕ್ಷಣವು ಬಹು ಮುಖ್ಯವೂ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣುತ್ತಾರೆಂದು ಆಶಿಸಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತರಸಿಕರ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ರಸಿಕರ ಸಹನೆ, ಗೌರವ, ಸ್ವೀಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಕಡೆಯಪಕ್ಷ, ಅವರ ಅವಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೨. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯ ಸಭಾಂಗಣಗಳು. ಗಾಯಕರ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ನಾದಗುಣಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ, ಧ್ವನಿವರ್ಧನದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಭ್ಯರಸಿಕನನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುವಂತಹ ಸಭಾಂಗಣಗಳು. ಇವು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ, ದೊರೆಯುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕಟ್ಟಡವಿಜ್ಞಾನ, ನಾದವಿಜ್ಞಾನ, ಗಾಯಕ ವಾದಕ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮಾವೇಶದಿಂದ ಇಂತಹ ಕಛೇರಿ ಸಭಾಂಗಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳಾದ ಕೈಗಾರಿಕೋದ್ಯಮಿಗಳು ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯೆಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಕೊರತೆಯು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ನೀಗಬಹುದು. ನಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಶ್ರೋತೃಮಿತ್ರ ಸಭಾಂಗಣಗಳು ಅಪರೂಪವಾಗಿರುವ ಇಂದು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳ ಬಳಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವು ಕಡಿಮೆಯಾದಷ್ಟೂ ನಾದಗುಣದ ವಿಕೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ; ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಠಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೃತಕವಾಗಿ 'ಸಿಹಿ'ಗೊಳಿಸುವುದೂ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗಾಯಕರು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಶಾರೀರ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ತಮ್ಮ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ತಮ್ಮ

ಶಾರೀರದ ಸಹಜ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸಂವರ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಅಡಚಣೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಧ್ವನಿಗುಣಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ತಜ್ಞತೆಯ ಅಥವಾ ಆಯ್ಕೆಯ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೂ ತಕ್ಕಂತೆ ಶಾರೀರಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶುಭದಿನಗಳು ಈ ತಾಂತ್ರಿಕಯುಗದಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಬರಬಹುದೆಂದು ಆಶಿಸಬಹುದು.

೩. ಇಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ ಅವುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಯುವಜನಾಂಗವು ಪಡೆಯುತ್ತದೆಂದೂ, ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿ, ಆಸ್ವಾದಗಳ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸುವುವೆಂದೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

೪. ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಜಾನಪದವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಣಕವೂ ನಾಗರೀಕರಣವೂ ಆಗುವುದು ತಪ್ಪಬೇಕು. ನಿಜವಾದ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಏರ್ಪಾಡು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೂ ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಸಂಗ್ರಹ, ವಿತರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಂತಹ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಬೇಕು. ಇಂದು ಇದರ ಶುಭಚಿಹ್ನೆಗಳಿವೆ. ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಆಗುವ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತವೂ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

೫. ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾಸಾಮಗ್ರಿ, ವಾದನೀಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ವಾದನ ವಿಧಾನಗಳು, ನಾದಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮುಂಬರುವ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವುವು. ಇವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ನಾದವ್ಯಾಪ್ತಿ, ನಾದಗುಣ ಮತ್ತು ವಾದನ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳೂ ಬೆಳೆಯುವುವು. ಹೊಸಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಆದೀತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಇಂದು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯೂ ನಾದಗುಣದ ಮಟ್ಟವೂ ತಯಾರಿಕೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಮತ್ತು ತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುವ ಬದಲು ಅದೃಷ್ಟ ಅಥವಾ ತಯಾರಕನ ಖಯಾಲಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ವಾದಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳು, ಬೇಕು ಬೇಡಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದರ ಬದಲು ಪರಂಪರೆಯೆಂಬ ಅಪ್ಪನು ನೆಟ್ಟು ಬೆಳೆಸಿದ ಆಲದ ಮರಕ್ಕೆ ನೇತು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳ ತಯಾರಿಕೆಯು ಒಂದು ಕೈಗಾರಿಕೆಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಉದ್ಯಮವಾಗಿಲ್ಲ. ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ದುರಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋ

ಗಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಚಲಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಂಡುಹಿಡಿದು, ಸಂಚಯಿಸಿ ಇಷ್ಟಾಂಶದೊಡನೆ ಗಣಿತಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು ಇಂದಿನ ತುರ್ತು ಅಗತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

೬. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಅದರ ಲೇಖನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈಗಿರುವ ಸ್ವರಲಿಪಿಪದ್ಧತಿಯು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ, ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಹಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಕ್ಕೂ—ತಂತಿ, ಚರ್ಮ ಮತ್ತು ಗಾಳಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ—ಅದರ ವಾದನವಿಧಾನ, ತಂತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಹ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ ಉಸಿರಿನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿಟ್ಟು, ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ವಿಲಂಬಗತಿಯ ('ಸ್ಲೋ ಮೋಷನ್') ವಿಡಿಯೋ ಮುದ್ರಣಗಳೊಡನೆ ಗುರುಸಾನ್ನಿಧ್ಯವಿರುವ ಮತ್ತು ಅದಿರದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ತಯಾರಿಸುವುದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಮೃದಂಗದಂತೆ ಎರಡು ಚರ್ಮಮುಖಗಳಿರುವ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಒಂದೊಂದು ಚರ್ಮಮುಖವನ್ನೂ ಆರೆಕಾಲುಗಳಿಂದಾದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನಾಗಿ (ರೇಡಿಯಲ್ ಸೆಕ್ಟರ್) ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಥವಾ ಇತರ ಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಬೇಕು ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೈಯಿನ ಮಣಿಕಟ್ಟು, ಅಂಗೈ ಮತ್ತು ಬೆರಳುಗಳನ್ನೂ ಹೀಗೆಯೇ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಯಾವುದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಅದರಿಂದ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಶಬ್ದ (ಸೊಲ್ಲು, ಪಾಟ) ಜೊತೆಗೆ ಏಕೈಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅದರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾದನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಖಂಡದ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು. ಇದು ಬಹುವಾದ ಶ್ರಮವನ್ನೂ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು. ಲಯವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಾಗ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ : ಏನೆಂದರೆ ಒಬ್ಬನೇ ವಾದಕನು ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಪಾಟಾಕ್ಷರವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚರ್ಮಮುಖದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದಂತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ; ಹಲವು ವೇಳೆ ಅವನು ಅದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಪಾಟಶಬ್ದಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಒಂದೇ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಹಸ್ತವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ಹೊರಟ ಶಬ್ದವನ್ನು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಇವೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುರುಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಆಯಾ ಶೈಲಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾದ ಏಕೈಕ ಲೇಖನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಅಂತಹ ಸರ್ವಸಮ್ಮತಿಯು ದೊರೆಯುವವರೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಶೈಲಿಗೂ

ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ತಬಲವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗಾಗಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೭. ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗುರುಕುಲಪದ್ಧತಿಯ ಯುಗವು ಮರಳಿಬರಲಾರದು ಎಂಬಷ್ಟು ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ; ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಅಪವಾದರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಇಂದು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕವಾದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇದು ಗುರುಕುಲ ಶ್ರೇಷ್ಠಾಂಶಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ದುರ್ಬಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾನಿಕರವಾದವುಗಳನ್ನು ದೂರಮಾಡುವ ಆತ್ಮಪರೀಕ್ಷಣದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಆಶೋತ್ತರ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯಗಳೊಡನೆ ಸಮರಸವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ತತ್ತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಧ್ಯೇಯಗಳು-ಉದ್ದೇಶಗಳು, ವಿಧಾನಗಳು-ಶಿಕ್ಷಣ ಪರಿಕರಗಳು ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಕಲಿಕೆಯ ಮಾಪನ, ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ಥಾನ ಹಾಗೂ ಕಲಾಂತಸ್ಥ ಆಯಾಮಗಳು ಮುಂತಾದ ಕಲ್ಪನಾ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಥಮಿಕ, ಪ್ರೌಢ, ಪದವಿಪೂರ್ವ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಢಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂದು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ವಯಸ್ಕರ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ, ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ, ದೂರಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಗೀತದ ವಾಗ್ಗೇಯ ರಚನೆ, ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನಾಗಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಮುಂಬರುವ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

೮. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತಕಛೇರಿಯು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದು. ಅದು ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಗೇಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲೂ ಚೇತನದಿಂದಲೂ ಅನಮ್ಯತೆಯಿಂದಲೂ ಹಳಸಲು ತೊಡಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತಿತರ ಸಂಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರತ್ವವು ಒಂದು ನಿಲುಕೊನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುವುದು ಇದರ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೂ ನವೀನತೆಯೂ ಕಾಂತಿಹೀನವಾಗಿಬಿಟ್ಟು, ಕಂದಾಚಾರಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟಳೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಿದೆ ; ಹುರುಪು, ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಅಂತಃಸ್ಫುರಣಗಳ ಜಾಗವನ್ನು ಮುಕ್ಕರಿಕೆಯು ತುಂಬಲೆಳಸುತ್ತಿದೆ. ಇದು ವೇದಿಕೆಯ ಕಛೇರಿಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಜನಸಂಖ್ಯಾಸ್ಫೋಟಕ್ಕೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ರಸಿಕ ಶ್ರೋತೃಗಳ

ಸಂಖ್ಯೆಗೂ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತಕಲೆಗಾರರ ಸಂಖ್ಯೆಗೂ ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾದ ಸಂಗೀತಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲು ಸಂಗೀತಸಭೆಗಳಿಗೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸಭಾಂಗಣಗಳ ಅಭಾವವೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಸಭಾಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ವ್ಯಯವಾಗುವ ದೂರ, ಹಣ, ಶ್ರಮ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ದೂರದರ್ಶನ, ಟೇಪ್‌ರಿಕಾರ್ಡರ್, ರೇಡಿಯೋ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯರಸಿಕನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯೆಂದರೆ ಕುಳಿತಲ್ಲೇ, ಆರಾಮವಾಗಿ ಅನೌಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು, ಬೇಕಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಲ ಬೇಕಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಅಂತಹ ಸಂಗೀತವು ದುಬಾರಿಯಲ್ಲ, ನೇರವಾಗಿ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಜೀವಂತ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ಕೇಳಲಾಗದಿರುವುದು ಒಂದು ಅಲ್ಪತ್ಯಾಗ, ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಆಕರ್ಷಕತೆಯೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗದಿದ್ದರೆ, ನಗರದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಭಾಂಗಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸದಿದ್ದರೆ ಹೊಸ ಮುಖ, ಹೊಸರಕ್ತಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದಿದ್ದರೆ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಲಿದೆ.

೯. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕತೆಯು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಸಂಗೀತಶ್ರವಣದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿದ್ದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯದೇ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತದ, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾಗಿ ಆಸ್ಫೋಟಕ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ರಾಜಾಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮನೆಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕಾರಣ, ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ, ದೂರದೃಷ್ಟಿ ಯೋಜನೆ ನೀತಿ ನಿರೂಪಣ, ಆಡಳಿತ ಜಾಣ್ಮೆ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಕಲೆ—ಇವುಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿ ಕುಸಿದಿದೆ ; ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಇದರಿಂದ ಜರ್ಜರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಕಲೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ—ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ—ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿಜ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ದೊರೆತ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಭ್ರಮೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿರಸನಗೊಂಡವು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ ಗಾತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ಗುಣವು ಬೆಳೆಯದಿದ್ದುದು, ಕಳೆಯನ್ನು ಕೀಳದ ಬೆಳೆ, ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲೆಗಾರನನ್ನು ಹಿಂದೂಡಿ ಅಲ್ಪಗುಣ ಅಲ್ಪಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ 'ರಾಜಕೀಯ' ಮಾಡುವ ಕಲೆಗಾರನು ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡುದು, ಸರ್ಕಾರದ ಮಂದ

ದೃಷ್ಟಿಯ ನೀತಿಗಳು, ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು, ಆಡಳಿತವರ್ಗದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಮತ್ತು ಸ್ವಜನಪಕ್ಷಪಾತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯೆಂದರೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನಾವಕಾಶಗಳು, ಆದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರುವುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಯ್ದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

೧೦. ಇದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಶನ್ ಟೆಕ್ನಾಲಜಿಯ ಯುಗ. ಇವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವನದ ಹಾಗೂ ಸಾಮುದಾಯಕ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಜೀವನ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿವೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರವು ಇವುಗಳ ಪೂರ್ಣಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಶಿಕ್ಷಣ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಪ್ರಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾದ್ಯಸೃಷ್ಟಿ, ಸಂಶೋಧನೆ, ದೂರಶಿಕ್ಷಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಹೊಸಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ—ಹೀಗೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತವು ಮುನ್ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಐಟಿ ತಜ್ಞರನ್ನು ರಫ್ತು ಮಾಡುವ ನಮ್ಮ ಸಿಲಿಕಾನ್ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಐಟಿ ತಜ್ಞರೂ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸವ್ಯಸಾಚಿಗಳಾದ ಯುವಪೀಳಿಗೆಯ ನವೋದಯವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಾಲವು ನಿರವಧಿಯಾದುದು ; ಮಾನವ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶತಮಾನವು ಒಂದು ಪರಮಾಣುಕಣ. ನಮ್ಮ ಕಲಿಯುಗವು ಮುಗಿಯಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ೪,೨೬,೯೦೦ ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಪಯಣಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾನವಜೀವಿತವು ಹ್ರಸ್ವ, ಶತಮಾನವು ಅದರ ಗರಿಷ್ಠ ಅವಧಿ.

'ಭದ್ರಂ ಪಶ್ಯೇಮಾಕ್ಷಭಿರ್ಯಜತ್ರಾಃ, ಜೀವೇಮ ಶರದಃ ಶತಂ, ಪಶ್ಯೇಮ ಶರದಃ ಶತಂ' ಎಂಬ ಆಸೆ ನಮ್ಮದು ; ನಾಳೆಯ ನಮ್ಮದಿಗಾಗಿ ಹೊಸಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಆಸೆ ನಮ್ಮದು. ಇದು ಭವಿಷ್ಯದ ಹೊಂಗನಸು, ಕೊರವಂಜಿಯ ಕಣಿ.

೨೮. ಗ್ರಂಥಋಣ

ಅಂಕಾಜಿಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಬಿ. ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಪಿ. (ಸಂ.), ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರೀ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೮೮೭

ಅಗ್ಗಳ, ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣಂ, ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಎಸ್. ಜಿ. ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಂ. ಎ. (ಸಂ.), ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯ ಕಲಾನಿಧಿ ೫, ಮೈಸೂರು ೧೯೦೧

ಅಚ್ಯುತದೇವರಾಯ, ತಾಲಕಲಾವಾರಿಧಿ (ತಾಲಕಲಾಬ್ಧಿ), ಅಪ್ರಕಟಿತ

ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಮ್, ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಕೇಶವ ಜೋಶಿ (ಸಂ). ಆರ್ಯ ಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಪುಣೆ, ೧೯೧೪

—, ಸಂಗೀತಸಾರ, (೧೭ನೆಯ ಶತ.) (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

—, ಸಂಗೀತಸಾರ, (ಸು. ೧೭ನೆಯ ಶತ.) (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

—, ಸಂಗೀತಸಾರ, (ಸು. ೧೮ನೆಯ ಶತ.) (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

—, ಸಂಗೀತಸಾರದರ್ಪಣ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಅನ್ನಮಾಚಾರ್ಯ, ಶೃಂಗಾರಸಂಕೀರ್ತನಾಲು, ತಾಳ್ಳಪಾಕವಾರಿ ಕೀರ್ತನಲು, ಸಂಪುಟಗಳು ೧-೩೭, ಪ್ರಭಾಕರಶಾಸ್ತ್ರೀ, ವೇಟೂರಿ–, ಶ್ರೀನಿವಾಸಚಾರ್ಯ, ಉದಯಗಿರಿ–, ಮತ್ತು ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, ರಾಳ್ಳಪಳ್ಳಿ-,ಇತ್ಯಾದಿ (ಸಂ.), ತಿರುಮಲೈ ದೇವಸ್ಥಾನ, ತಿರುಪತಿ

ಅಬ್ರಹಾಂಪಂಡಿತರ್, ಕರುಣಾಮೃತಸಾಗರಮ್, ಕರುಣಾನಿಧಿ ಮೆಡಿಕಲ್ ಹಾಲ್, ಲಾಲಿ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ತಂಜಾವೂರು, ೧೯೧೮

ಅಬುಲ್ ಫಜ್ಲ್, ಆಯೀನ್-ಇ-ಅಕಬರೀ, ಬ್ಲಾಕ್‌ಮನ್, ಎಚ್. ಅವರ ಆಂಗ್ಲಾನುವಾದ

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಅಭಿನವಭಾರತೀ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಭರತಮುನಿ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ

ಅಮರುಕವಿ, ಅಮರುಶತಕಮ್, ಗಂಗಾಧರಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಎಚ್. (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.), ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೫೩

ಅಲ್ ಫಾರಾಬೀ, ಕಿತಾಬ್ ಅಲ್ ಮುಸೀಕೀ ಅಲ್ ಕಬೀರ್, ಫಾರ್ಮರ್, ಎಚ್. ಜಿ., ನೋಡಿ : Sources in English, ಪು. ೭೯೫

ಅಲ್ಲರಾಜ, ರಸರತ್ನಸಮುಚ್ಚಯ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಅಹೋಬಲ, ಸಂಗೀತಪಾರಿಜಾತ, ಕಲಿಂದಜೀ (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.), ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಹಾಥರಸ್, ೧೯೫೭ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತ ಆವೃತ್ತಿ,

ಆಯತಸುಳಾದಿಗಳು, (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಇಬ್ನ್‌ಸೀನ (ಅವಿಸೆನ್ನ), ಕಿತಾಬ್ ಅಲ್ ಷಫೀ ಮತ್ತು ಕಿತಾಬ್ ಅಲ್ ನಜತ್, ನೋಡಿ:

Sources in English ಪು. ೭೯೫
ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಆದಿಲ್ ಷಾಹ್ II. ಕಿತಾಬ್-ಇ-ನೌರಸ್. ನಜ್ಜೀರ್ ಅಹ್ಮದ್ (ಸಂ.). ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ, ನವದೆಹಲಿ. ೧೯೫೬
ಉಮಾಪತಿ. ಔಮಾಪತಮ್. ವಾಸುದೇವಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಕೆ. (ಸಂ.). ಗವರ್ನ್‌ಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಮ್ಯಾನ್ಯುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್ ಲೈಬ್ರರಿ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೫೭
? ಐತರೇಯ ಆರಣ್ಯಕಮ್. ಬಾಬಾಶಾಸ್ತ್ರೀ ಫಡಕೆ (ಸಂ.). ಆನಂದಾಶ್ರಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಾವಲಿಃ ३८. ಪುಣೆ. ೧೮೯೮
ಕನಕದಾಸ. ಭಕ್ತಿಗೀತಗಳು. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ. ಬೆಟಗೇರಿ–. ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚೂರಾಯರು. ಬೆಂಗೇರಿ–(ಸಂ.). ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ. ಧಾರವಾಡ. ೧೯೬೫
ಕಮಲಭವ. ಶಾಂತೀಶ್ವರಪುರಾಣಮ್. ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಂ.ಎ. (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ ೩೯. ಮೈಸೂರು. ೧೯೧೨
ಕಲ್ಲಿನಾಥ. ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ. ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ
ಕಾಶೀನಾಥ ಪರಳೀಕರ. ಅಪಾತುಲಸೀ–. ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ. ವಿಷ್ಣುಶರ್ಮ (ಸಂ.). ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಪುಣೆ. ೧೯೧೭
ಕೀಕಾರಾಜ. ಸಂಗೀತಸಾರೋದ್ಧಾರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
ಕುತ್ಬ್ ಅಲ್ ದೀನ್ ಅಲ್ ಷೀರಾಜ್ಜೀ. ದುರ್ರತ್ ಅಲ್‌ತಾಜ್. ನೋಡಿ : Sources in English ಪುಟ ೭೯೫
ಕುಲಶೇಖರ ಆಳ್ವಾರ್. ಮುಕುಂದಮಾಲಾ ಸ್ತೋತ್ರಮ್. ರಾಜಗೋಪಾಲ ಚಕ್ರವರ್ತೀ ಬಿ. (ಅನು.ಮತ್ತು ಸಂ.). ಜಿ. ಟಿ. ಎ. ಪ್ರೆಸ್. ಮೈಸೂರು. ೧೯೨೬
ಕುಂಭಕರ್ಣ. ಸಂಗೀತರಾಜ. ಪ್ರೇಮಲತಾ ಶರ್ಮಾ. (ಸಂ). ಹಿಂದೂವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ನೇಪಾಳರಾಜ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಗ್ರಂಥಮಾಲಾ V. ಬನಾರಸ್ ಹಿಂದೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ವಾರಾಣಸೀ. ೧೯೬೩
—. ರಸಿಕಪ್ರಿಯ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ : ಜಯದೇವ. ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ
ಕೃಷ್ಣರಾಜವಡೆಯರ್ ಮುಮ್ಮಡಿ–. ಸ್ವರಚೂಡಾಮಣಿ. ಉದ್ಧೃತಿ. ರಾಮಾಚಂದ್ರರಾವ್ ಸಾ. ಕೃ.. ಅನನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ೨೦೦೧
ಕೋಹಲ-ದತ್ತಿಲ. ರಾಗಸಾಗರಮ್ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
ಗಂಧರ್ವರಾಜ. ರಾಗರತ್ನಾಕರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
? ಗರ್ಭೋಪನಿಷತ್. ಅಷ್ಟೋತ್ತರಶತ ಉಪನಿಷದಃ. ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿ (ಸಂ.). ಮದ್ರಾಸ್. ೧೮೮೩
ಗುಣವರ್ಮ II. ಪುಷ್ಪದಂತಪುರಾಣಮ್. ವೆಂಕಟರಾವ್. ಎ.. ಮತ್ತು ಶೇಷ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಚ್.. ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ४. ಮದ್ರಾಸ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೩೩
ಗೋವಿಂದ. ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಎಸ್. (ಸಂ.). ಅಡ್ಯಾರ ಲೈಬ್ರರಿ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೩೮

ಗೋವಿಂದಕವಿ, ಪೋಲೂರಿ–. ರಾತಾಳಚಿಂತಾಮಣಿ, ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಟಿ. ವಿ. (ಸಂ.), ಗವರ್ನ್‌ಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೮೯, ಗವರ್ನ್‌ಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಮ್ಯಾನ್ಯುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೫೨

—.ತಾಳದಶಪ್ರಾಣಪ್ರದೀಪಿಕಾ, ವಾಸುದೇವಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೆ. ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ.), ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೧೩, ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀ ಮಹಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ತಂಜಾವೂರು, ೧೯೫೦

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ, ಸಂಗೀತಸುಧಾ(ನಿಧಿ), ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಎಸ್. (ಸಂ.), ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡಮಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ೧, ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೪೦

ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ, ಕಂಠೀರವನರಸರಾಜವಿಜಯಮ್, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಆರ್. (ಸಂ.), ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಕನ್ನಡಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೧೫, ಮೈಸೂರು ೧೯೨೬

ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಮ್, ಕೃಷ್ಣಜೋಯಿಸ್, ಎನ್. (ಸಂ.), ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೩೧, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೫

ಚತುರ (ವಿ. ಎನ್. ಭಾತಖಂಡೆ), ಶ್ರೀಮಲ್ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತಮ್, ಭಾಲಚಂದ್ರ ಸೀತಾರಾಮ ಸುಕಥನಕರ (ಸಂ.), ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಪುಣೆ, ೧೯೩೪

ಚಿಕ್ಕಭೂಪಾಲ, ಮುಮ್ಮಡಿ–, ಅಭಿನವಭರತಸಾರಸಂಗ್ರಹ, ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ರಾ. (ಸಂ), ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಾಡಮಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೪, ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಾಡಮೀಸ್ ಆಫ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್, ಮೈಸೂರು ೧೯೬೦

ಚೆಂಗಲ್ವಕಾಳಕವಿ, ರಾಜಗೋಪಾಲವಿಲಾಸಮು, ವೆಂಕಟರಾವ್, ಎನ್. (ಸಂ.), ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೩೩, ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ತಂಜಾವೂರು, ೧೯೫೧

ಚೌಂಡರಸ, ಅಭಿನವದಶಕುಮಾರಚರಿತಮ್, ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಎಸ್. ಜಿ., ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಂ. ಎ. (ಸಂ.), ಕರ್ಣಾಟಕ ಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ ೯, ಮೈಸೂರು, ೧೯೦೨

ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ, ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಜನ್ನ, ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣಂ (ಸಂ.), ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್, ಡಿ., ರಂಗಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಚ್. ಆರ್., ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಮೈಸೂರು ೧೯೩೦

ಜಯದೇವ, ಗೀತಗೋವಿಂದಮ್, ಮಂಗೇಶರಾಮಕೃಷ್ಣತೆಲಂಗ್ ಮತ್ತು ವಾಸುದೇವ ಲಕ್ಷ್ಮಣಶಾಸ್ತ್ರೀ ಪಣಶೀಕರ್ (ಸಂ.), ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಬೊಂಬಾಯಿ, ೧೯೨೯

—, ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, ಬಾರ್ಬರ ಸ್ಟೋಲರ್ ಮಿಲ್ಲರ್ (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.), ಕೊಲಂಬಿಯ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್, ೧೯೭೭

ಜಾಯಸೇನಾಪತಿ, ನೃತ್ತರತ್ನಾವಳೀ, ರಾಘವನ್, ವಿ. (ಸಂ.), ಗವರ್ನ್‌ಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಮ್ಯಾನ್ಯುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೬೫

ತಿರುಮಲಾರ್ಯ, ಗೀತಗೋಪಾಲಮ್, ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಎಸ್. ಜಿ. ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮ. ಆ. (ಸಂ.) ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ ೧೭, ಮೈಸೂರು ೧೯೦೫

—, ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯಸಪ್ತಪದಿ, ಹರಿಶಂಕರ್, ಎಚ್. ಎಸ್. (ಸಂ.) ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭

ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿ, ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು, ಸುಬ್ಬರಾಮಯ್ಯ, ಜಿ. (ಸಂ.), ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡಮಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೪೦

ತುಳಜೇಂದ್ರ, ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಂ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ ಎಸ್. (ಸಂ.), ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡಮಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ೫, ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡಮಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೪೨

ಶಿವಕಾಮಸುಂದರೀಪರಿಣಯಮು, (ಸಂ) ಸೀತಾ, ಎಸ್. ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀ ಮಹಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ತಂಜಾವೂರು.

ತ್ಯಾಗರಾಜ (ಕೃತಿಗಳು), ದಿ ಸ್ಪಿರಿಚುಅಲ್ ಹೆರಿಟೇಜ್ ಆಫ್ ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರಿ, ಸಿ. (ಸಂ.), ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮಿಷನ್ ಸ್ಟೂಡೆಂಟ್ಸ್ ಹೋಮ್, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೫೭

—, ಪ್ರಹ್ಲಾದಭಕ್ತಿವಿಜಯಮ್, ರಾಮನಾಥನ್, ಎಸ್. (ಸಂ.), ಪೆರಂಬೂರು ಸಂಗೀತಸಭೆ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೬೬

—, ನೌಕಾಚರಿತ್ರಮು, ಶೇಷಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ, (ಸಂ.) ಮದ್ರಾಸ್, ೧೮೮೫

—, ಸೀತಾರಾಮವಿಜಯಮ್, ವಾಲಾಜಾನಗರಲೋಕಾನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರೀ, (ಸಂ.)

—, ದಿವ್ಯನಾಮಕೀರ್ತನೆಗಳು, ರಾಮನಾಥನ್, ಎಸ್. (ಸಂ.), ಕಲೈಮಗಳ್ ಇಶೈ ಕಲ್ಲೂರಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ಭಾಗ ೧-೨, ೧೯೬೭

ದಂಡಿ, ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ, ಬೆಳ್ವಾಳಕರ್, ಎಸ್. ಕೆ., (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.), ದಿ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಬುಕ್ ಸಪ್ಲೈಯಿಂಗ್ ಏಜೆನ್ಸಿ, ಪೂನಾ, ೧೯೨೪

ದತ್ತಿಲ-ಕೋಹಲ, ರಾಗಸಾಗರಮ್ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ದಾಮೋದರ, ಚತುರ–, ಸಂಗೀತದರ್ಪಣಮ್, ವಾಸುದೇವಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಕೆ. (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.) ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ೩೪, ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ತಂಜಾವೂರು, ೧೯೫೨

ದೇವಣ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಸಂಗೀತಮುಕ್ತಾವಲೀ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ನಂದದಾಸ್, ರಾಸ್ ಪಂಚಾಧ್ಯಾಯೀ ಔರ್ ಭಂವರ್‌ಗೀತ್, ಉದಯನಾರಾಯಣ ತಿವಾರೀ (ಸಂ.), ತರುಣ್‌ಭಾರತ್ ಗ್ರಂಥಾವಲೀ ೩೯, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಆರ್ಟ್ ಪ್ರೆಸ್, ದಾರಾಗಂಜ್, ಪ್ರಯಾಗ್, ಸಂವತ್ ೧೯೯೩

ನಾಗಚಂದ್ರ (ಅಭಿನವಪಂಪ), ಮಲ್ಲಿನಾಥಪುರಾಣಮ್, ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಎಸ್. ಜಿ. ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಂ.ಎ. (ಸಂ.), ಕರ್ಣಾಟಕ ಕಾವ್ಯಮಂಜರೀ ೧೧, ಮೈಸೂರು, ೧೮೯೫

ನಾಗವರ್ಮ II, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಮ್, ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ರಾ. (ಸಂ.), ದ್ವಿತೀಯ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಆವೃತ್ತಿ : ರಂಗಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಚ್. ಆರ್. (ಸಂ.) ಓರಿ

ಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಕನ್ನಡಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ೨೨. ಮೈಸೂರು. ೧೯೩೯

—, ಛಂದೋಂಬುಧಿ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ಕುಕ್ಕಿಲ–, (ಸಂ). ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು. ೧೯೭೫

ನಾದಮುನಿ ಪಂಡಿತ. ಸಂಗೀತಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರಸಾಗರಮು. ಡೌಡೆನ್ ಕಂಪನಿ ಪ್ರೆಸ್. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೧೪

ನಾನ್ಯದೇವ. ಭರತಭಾಷ್ಯ (ಸರಸ್ವತೀ ಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರ)

(ಅ) ಚೈತನ್ಯದೇಸಾಯಿ (ಸಂ.). ಇಂದಿರಾಕಲಾಸಂಗೀತವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ ೧. ೩. ಇಂದಿರಾಕಲಾಸಂಗೀತವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಖೈರಾಗಢ್. ೧೯೬೧. ೧೯೭೬

(ಆ) (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ನಾರದ. ನಾರದೀಯಶಿಕ್ಷಾ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತ. ಆರ್. (ಸಂ.). ಮೈಸೂರು. ೧೯೪೯

—. ಸಂಗೀತಮಕರಂದ. ತೆಲಂಗ್. ಎಂ. ಆರ್. (ಸಂ.). ಗಾಯಕವಾಡ್ ಓರಿ ಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೬. ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಬರೋಡ. ೧೯೨೦

—. ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತರಾಗನಿರೂಪಣಮ್. ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಷಿ (ಸಂ.). ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಪುಣೆ. ೧೯೧೪

ನಾರಾಯಣದೇವ. ಸಂಗೀತನಾರಾಯಣ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ. ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ. ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ (ಸಂ.). ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೮೬೩

ನೇಮಿಚಂದ್ರ. ಅರ್ಧನೇಮಿಪುರಾಣಮ್. ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಂ. ಎ., (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ. ಮೈಸೂರು. ೧೯೧೪

—. ಲೀಲಾವತೀಪ್ರಬಂಧಮ್. ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಂ. ಎ. (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ ೨೪. ಮೈಸೂರು ೧೯೦೮

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ. ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ. ಗಣೇಶಶರ್ಮ. ವಜ್ರಟಂಕ–. ನಿರ್ಣಯ ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಬೊಂಬಾಯಿ. ೧೯೧೨

—. ರಾಗಮಾಲಾ. ನಾರಾಯಣಗೋವಿಂದ ರಾತಾಂಜನಕರ ಮತ್ತು ಗಣಪತರಾವ ಗೋಪಾಳರಾವ ಬರ್ವೇ (ಸಂ.). ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಬೊಂಬಾಯಿ. ೧೯೧೪

—. ರಾಗಮಂಜರೀ. ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಶಿ (ಸಂ.). ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಬೊಂಬಾಯಿ. ೧೯೧೮

—. ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ

—. ದೂತೀಕರ್ಮಪ್ರಕಾಶ ಶಿವದತ್ತ, ಕಾಶೀನಾಥ ಪಾಂಡುರಂಗ ಪರಬ್ (ಸಂ.) ಕಾವ್ಯಮಾಲಾ ೧೩

—. ಶೀಘ್ರಬೋಧಿನೀನಾಮಮಾಲಾ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಪಂಡಿತಮಂಡಲೀ. ಸಂಗೀತಶಿರೋಮಣಿ. ಎಮ್ಮಿ ನಿಯೆನ್‌ಹ್ಯೂಸ್. ಈ. ಜೆ. ಬ್ರಿಲ್. ಲೈಡೆನ್. ೧೯೯೨

ಪಂಪ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯಮ್. ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ–, (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೩೧

—. ಆದಿಪುರಾಣಂ. ಕುಂದಣಗಾರ. ಕೆ. ಜಿ. ಮತ್ತು ಚೌಗಲೆ. ಎ. ಪಿ. (ಸಂ.). ಬೆಳಗಾವಿ. ೧೯೫೩

ಪದ್ಮಣಾಂಕ. ಪದ್ಮರಾಜಪುರಾಣಮ್. ಮಲ್ಲಾರಾಧ್ಯ, ಬಿ. (ಸಂ.). ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೦೯

ಪರಮೇಶ್ವರ. ವೀಣಾಲಕ್ಷಣಂ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. ರಾ. (ಸಂ.) ಶ್ರೀ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ. ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮೀಸ್ ಆಫ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೨

ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ. ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ. ಗಣಪತಿಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಟಿ. (ಸಂ.) ತಿರುವಂದರಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ೮೭. ತಿರುವಂದರಂ. ೧೯೨೫

ಪುರಂದರದಾಸ (ಕೃತಿಗಳು). ಸಂಪುಟಗಳು ೧-೬. ಹುಚ್ಚೂರಾಯರು. ಬೆಂಗೇರಿ–, ಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮಾ. ಬೆಟಗೇರಿ–. ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸ ಚತುಃಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿ. ಧಾರವಾಡ. ೧೯೬೪

ಪೊನ್ನ. ಶಾಂತಿಪುರಾಣಮ್. ವೆಂಕಟರಾವ್. ಎ. ಮತ್ತು ಶೇಷ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಚ್. (ಸಂ). ಪೀಪಲ್ಸ್ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಅ್ಯಂಡ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್ (ಲಿ.). ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೨೯

ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ. ಸವಾಯ್–. ಸಂಗೀತಸಾರ. ಪೂನಾಗಾಯನಸಮಾಜ. ಪೂನಾ. ೧೯೧೦

ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕ. ಕೆಳದಿ–. ಶಿವತತ್ತ್ವರತ್ನಾಕರ. ರಾಮರಾವ್. ಬಿ. ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಪಿ. (ಸಂ.). ಬಿ.ಎಂ. ನಾಥ್ ಅ್ಯಂಡ್ ಕಂಪನಿ. ವೇಪೇರಿ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೨೭

ಬೆಂಗೇರಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಭರತಮುನಿ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಮ್ : ಗಾಯಕವಾಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರಿಸ್. ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಬರೋಡ

ಸಂಪುಟ ೧ : ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ. ಎಂ. (ಸಂ.). ಪ್ರಥಮ ಆವೃತ್ತಿ) ; ರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಕೆ. (ಸಂ.). (ದ್ವಿತೀಯ ಆವೃತ್ತಿ). ೩೬. ೧೯೫೬ ; ಸಂಪುಟ ೨ : ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ. ಎಂ. (ಸಂ.). ೬೮. ೧೯೩೪ ; ಸಂಪುಟ ೩ : ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ. ಎಂ. (ಸಂ.). ೧೨೪. ೧೯೫೪; ಸಂಪುಟ ೪ : ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ. ಎಂ. (ಸಂ.) ೧೪೫. ೧೯೬೪

ಭಾತಖಂಡೆ. ವಿಷ್ಣುನಾರಾಯಣ–. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತೀ ಮೇರೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ್ ಕೀ ಸಂಗೀತಯಾತ್ರಾ

ಭಾವಭಟ್ಟ. ಅನೂಪಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ. ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಷಿ (ಸಂ.). ಆರ್ಯ ಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಪುಣೆ. ೧೯೧೯

—. ಅನೂಪಸಂಗೀತಾಂಕುಶ. ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಶಿ (ಸಂ.). ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಪುಣೆ. ೧೯೧೯

—. ಅನೂಪವಿಲಾಸ. ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಶಿ (ಸಂ.). ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ. ಪುಣೆ. ೧೯೨೧

ಭೀಮಕವಿ. ಬಸವಪುರಾಣ. ಹಿರೇಮಠ. ಆರ್. ಸಿ. (ಸಂ.). ಲಿಂಗಾಯತ ವಿದ್ಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಕಟನೆ ೧೨. ಸಾಹಿತ್ಯಸಮಿತಿ. ಲಿಂಗಾಯತ ವಿದ್ಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆ. ಧಾರವಾಡ. ೧೯೫೮

ಮಂಗರಸ III. ಜಯನೃಪಕಾವ್ಯ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್. ಎಸ್. ಜಿ. ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಂ. ಎ. (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯ ಮಂಜರಿ. ೧೯. ೧೮೯೭

ಮತಂಗ. ಬೃಹದ್ದೇಶೀ. ಸಾಂಬಶಿವಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಕೆ. (ಸಂ.) ತಿರುವಂದರಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ. ೯೪. ತಿರುವಂದರಂ. ೧೯೨೮

ವಿಮಶ್ಕ್ರಾತಕ ಸಂಪಾದನೆ. ಅನುವಾದ. ಪ್ರೇಮಲತಾಶರ್ಮಾ. ಸಂಪುಟ ೧. ೧೯೯೨. ಸಂಪುಟ ೨. ೧೯೯೪. ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ. ನವದೆಹಲಿ

ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪೀಠಿಕೆ. ಅನುವಾದ. ಇತ್ಯಾದಿ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ.. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಹಂಪಿ. ೧೯೯೮

ಮದನಪಾಲ. ಆನಂದಸಂಜೀವನೀ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

? ಮಹಾಭರತಚೂಡಾಮಣಿ. ವಿಶ್ವನಾಥ ಅಯ್ಯರ್. ಆರ್. (ಸಂ.). ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ವಿ. ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಲೈಬ್ರರಿ. ಅಡ್ಯಾರ್. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೫೫

ಮಾಧವಭಟ್ಟ. ಸಂಗೀತಾಮೃತಚಂದ್ರಿಕಾ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿ. ರಾಗಲಕ್ಷಣಮ್. ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಉಕ್ತಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಅನುಬಂಧ

ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ. ಕೀರ್ತನೆಗಳು. ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರದರ್ಶಿನೀ (ಭಾಗಗಳು ೧ ಮತ್ತು ೨ ಹಾಗೂ ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸಪುಸ್ತಕಮು). ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತ (ಸಂ.). ಎಟ್ಟಿಯಾಪುರಂ. ೧೯೦೪. ೧೯೦೫

ಮೋಕ್ಷದೇವ. ಸಂಗೀತರಸಕಲಿಕಾ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ರಂಗನಾಥ. ಸಂಗೀತಸಾರೋದ್ಧಾರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

—. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದುಗ್ಧಾಬ್ಧಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ರಂಗಾಜಮ್ಮ. ಪಸುಪುಲೇಟಿ–. ಮನ್ನಾರುದಾಸವಿಲಾಸನಾಟಕಮು. ಆಂಧ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು. ಕಾಕಿನಾಡ. ೧೯೨೭

ರಘುನಾಥ. ಸಂಗೀತಸಾರ (ಸಂಗೀತವಿದ್ಯಾವಿನೋದದ ಪೂರ್ವಭಾಗ) (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ. ಭರತೇಶವೈಭವಮ್. ಮಂಗೇಶರಾವ್. ಉಗ್ರಾಣ–. (ಸಂ.). ಜೈನ ಯುವಕ ಸಂಘ. ಮಂಗಳೂರು. ೧೯೨೩

ರನ್ನ. ಅಜಿತತೀರ್ಥಕರ ಪುರಾಣತಿಲಕಮ್. ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಎಂ. ಎ. (ಸಂ.). ಕರ್ಣಾಟಕಕಾವ್ಯಕಲಾನಿಧಿ ೩೧. ಮೈಸೂರು. ೧೯೧೦

ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ. (ಸಂ.). ಭರತಕೋಶ. ಶ್ರೀವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೩೦. ತಿರುಪತಿ. ೧೯೫೧

ರಾಮಕೃಷ್ಣರಾವ್. ಬಿ. ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರವರ ವಂಶಾವಳಿ. ಮೈಸೂರು. ೧೯೧೬

ರಾಮಭದ್ರದೀಕ್ಷಿತ. ರಾಮಕರ್ಣಾಮೃತಮ್, ವೆಂಕಟರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ. (ಸಂ.), ವಿದ್ಯಾತರಂಗಿಣೀ ಮುದ್ರಾಲಯ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೮೮೯

ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿ, ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್, ಎಂ. ಎಸ್. (ಸಂ.) ಅಣ್ಣಾಮಲೈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ೧೯೩೨

ರುದ್ರಭಟ್ಟ, ಜಗನ್ನಾಥವಿಜಯಮ್, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಆರ್. (ಸಂ.) ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಕನ್ನಡಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೧೧, ಮೈಸೂರು ೧೯೨೩

ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಕವಿ, ಭಂಡಾರು–, ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯ, ಪಂ. ಕಮಲಾಪ್ರಸಾದ್ ತ್ರಿಪಾಠಿ (ಸಂ.)., ಇಂದಿರಾಕಲಾಸಂಗೀತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಖೈರಾಘಡ್, ೧೯೮೬

ಲೀಲಾಶುಕ (ಬಿಲ್ವಮಂಗಲಸ್ವಾಮಿ), ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತಮ್, ಆಚಾರ್ಯ, ಎಂ. ಕೆ. (ಸಂ.) ವಾವಿಳ್ಳರಾಮಸ್ವಾಮಿಶಾಸ್ತ್ರಲು ಅ್ಯಂಡ್ ಸನ್ಸ್, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೨೪

ಲೋಚನಕವಿ, ರಾಗತರಂಗಿಣೀ, ಜೋಶಿ, ಡಿ. ಕೆ. (ಸಂ.), ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಪುಣೆ, ೧೯೧೮

ವಾದಿರಾಜ, ಉಡುಪಿಯ ಮಧ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾಯರ ಪ್ರಕಟನೆಗಳು :

(ಅ) ಭ್ರಮರಗೀತಾ (ಆ) ಸ್ವಪ್ನಗದ್ಯ (ಇ) ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ (ಈ) ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಶೋಭಾನೆ (ಉ) ಕೋಲುಹಾಡು

—, ಕೃತಿಗಳು, ನಾಗರತ್ನ, ಟಿ. ಎನ್. ಸಂ. ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೦

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಸಂಗೀತಸಾರ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಉಕ್ತಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತಿ ವೆಂಕಟಮಖಿ, ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ, ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ರಾ. (ಅನು. ಮತ್ತು ಸಂ.), ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೯

ವೆಂಕಟರಾವ್, ಎನ್., ದಕ್ಷಿಣದೇಶೀಯಾಂಧ್ರಚರಿತ್ರಮು, ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೬೦

ವೆಂಕಟಸುಂದರಾಸಾನೀ, ರಸಿಕಜನಮನೋಲ್ಲಾಸಿನೀಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಭರತಶಾಸ್ತ್ರ, ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಎಂ. (ಸಂ.), ಜಿ. ಟಿ. ಎ. ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ವರ್ಕ್ಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೦೮

ವೇಮಭೂಪಾಲ, ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಶಂಕರಭಗವತ್ಪಾದಾಚಾರ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರೀ, ವೆಂಕಟನಾಥಾಚಾರ್ಯ, ಎನ್. ಎಸ್. (ಸಂ.), ಓರಿಯಂಟಲ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೧೪, ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಎಸ್. (ಸಂ.), ಆಡ್ಯಾರ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಮದ್ರಾಸ್ : ಸಂಪುಟ ೧, ೩೦, ೧೯೪೩, ಸಂಪುಟ ೨, ೪೩, ೧೯೪೪, ಸಂಪುಟ ೩, ೭೮, ೧೯೫೧, ಸಂಪುಟ ೪, ೮೬, ೧೯೫೩

ಶಾಹಜಿ, ಪಲ್ಲಕಿಸೇವಾಪ್ರಬಂಧಂ, ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ, ಪಿ. (ಸಂ.), ಮದ್ರಾಸ್, ೧೯೫೫

ಶಾಹಜಿ, ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು, (ಸಂ.), ಸೀತಾ, ಎಸ್, ಬೃಹದ್ಧ್ವನಿ, ಚೆನ್ನೈ ೧೯೯೦

ಶುಭಂಕರ. ಸಂಗೀತದಾಮೋದರ. ಗೌರೀನಾಥಶಾಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಗೋವಿಂದಗೋಪಾಲ ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ. ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾಲೇಜ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೧. ಗ್ರಂಥ ೮. ಕಲ್ಕತ್ತ. ೧೯೬೦

ಶೌರೀಂದ್ರ ಮೋಹನಠಾಕೂರ (ಸಂಗ್ರಹ). ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಃ. ಐ. ಸಿ. ಬಸುಕಂಪನಿ. ಕಲ್ಕತ್ತ. ಸಂವತ್ ೧೯೩೨

ಶ್ರೀಕಂಠ. ರಸಕೌಮುದೀ. ಜನಿ. ಎ. ಎನ್. (ಸಂ.). ಗಾಯಕವಾಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೪೩. ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಬರೋಡ. ೧೯೬೩

ಶ್ರೀನಿವಾಸಅಯ್ಯಂಗಾರ್. ಕೆ. ವಿ. (ಸಂ.) ಗಾನಭಾಸ್ಕರಮು. ೧೯೧೮. ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಹೃದಯ (ಮೂರು ಸಂಪುಟಗಳು). ಆದಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಕಂಪನಿ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೨೨

ಶ್ರೀವಿಜಯ (?) ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಮ್. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ. ಎಂ. ವಿ. (ಸಂ.). ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘ. ಸರ್ಕಾರದ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸೈನ್ಸ್ ಕಾಲೇಜು. ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೬೮

ಷಡಕ್ಷರ ಕವಿ. ರಾಜಶೇಖರವಿಲಾಸ. ಕರಿಬಸವಶಾಸ್ತ್ರೀ ಪಿ. ಆರ್. (ಸಂ.). ಕೋದಂಡರಾಮ ಬುಕ್‌ಡಿಪೋ. ಮೈಸೂರು. ೧೯೩೦

—. ವೃಷಭೇಂದ್ರವಿಜಯ. ಕಂ. ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್ಯರು (ಸಂ.) ಬೆಂಗಳೂರು ಕರ್ಣಾಟಕಾಕ್ಷರ ಮುದ್ರಾಶಾಲಾ. ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೮೭೫

ಷಫಿಅಲ್‌ದೀನ್ ಅಬ್ದ್‌ಅಲ್‌ಮೂಮಿನ್. ರಿಸಾಲತ್ ಷರಫೀಯಾ ಫಿಲ್‌ನಿಸಬ್ ಅಲ್ ತಲಫೀಯಾ. ನೋಡಿ : Sources in English. ಪು. ೭೯೫

ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. ರಾ.. ನಿಃಶಂಕಹೃದಯ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ. ೧೯೬೮

ವೀಣಾಲಕ್ಷಣವಿಮರ್ಶೆ. ಪರಮೇಶ್ವರನ ವೀಣಾಲಕ್ಷಣಂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಶ್ರೀವರ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಾಡೆಮಿ. ಮೈಸೂರು ೧೯೭೨

ಕರ್ಣಾಟಕದ ಕಲೆಗಳು : ಸಂಗೀತ. ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯಪರಿಷತ್ತು. ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೩

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ. ಮತ್ತು ರಾಗಲಕ್ಷಣಂ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ. ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೮

ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ: ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ. ರಾಗಮಾಲಾ. ರಾಗಮಂಜರೀ. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ. (ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳು). ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪೀಠಿಕೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಅನುವಾದ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆ. ನೃತ್ಯ ಅಕೆಡಮಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೬

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾನಿಲಯ. ಮೈಸೂರು. ೧೯೮೬

ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ : ಒಂದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಏಳೆ : ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಸರ್ವಜ್ಞ ಕವಿ. ವಚನಗಳು. ಚನ್ನಪ್ಪ ಉತ್ತಂಗಿ (ಸಂ.). ?. ೧೯೩೫

ಸಿಂಗಿರಾಜ. ಸಿಂಗಿರಾಜಪುರಾಣಮ್. ದೇವೀರಪ್ಪ. ಎಚ್. (ಸಂ). ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ

ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೨೭. ಮೈಸೂರು. ೧೯೫೦
ಸಿಂಗ್ರಾಚಾರ್ಲು ಸಹೋದರರು. ತಚ್ಚೂರು-. ಸಂಗೀತಕಲಾನಿಧಿ. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೮೭೭
—. ಗಾನೇಂದುಶೇಖರಮು. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೧೨
—. ಗಾಯಕಪಾರಿಜಾತಮು. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೮೭೭
—. ಗಾಯಕಸಿದ್ಧಾಂಜನಮು. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ಭಾಗ ೧. ೧೮೯೦. ಭಾಗ ೨. ೧೯೦೫
—. ಗಾಯಕಲೋಚನಮು. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೦೨
—. ಸ್ವರಮಂಜರೀ. ಗಾನೋಲ್ಲಾಸಿನೀ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೩೮
ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶ. ಗುರುರಾಜಚಾರಿತ್ರ. ಭೂಸನೂರುಮಠ. ಎಸ್. ಎಸ್. (ಸಂ.). ಮುರುಘಾಮಠ. ಧಾರವಾಡ. ೧೯೫೦
—. ರಾಘವಾಂಕಚರಿತೆ. ಮುರುಘಾಮಠ. ಧಾರವಾಡ. ೧೯೫೪
ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ. ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ. ಉಕ್ತಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ
ಸುಧಾಕಲಶ. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರ. ಉಮಾಕಾಂತ ಪ್ರೇಮಾನಂದ ಶಾಹ್ (ಸಂ.). ಗಾಯಕವಾಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೩೩. ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಬರೋಡ. ೧೯೬೧
ಸುಧಾಕಲಶ. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್‌ಸಾರೋದ್ಧಾರ. ಸಂ. ಅನು. ಅಲೆನ್‌ಮೈನರ್. ಕಲಾಮೂಲಶಾಸ್ತ್ರಮಾಲೆ ೨೩. ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ ನವದೆಹಲಿ. ೧೯೯೮
ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತ. ಸಂಗೀತಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನೀ ಮತ್ತು ಪ್ರಥಮಾಭ್ಯಾಸ ಪುಸ್ತಕಮು. ಎಟ್ಟಯಾಪುರಂ. ೧೯೦೪ ಮತ್ತು ೧೯೦೫
? ಸೂತಸಂಹಿತಾ. ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ. ಮೈಸೂರು
ಸೂರದಾಸ್. ಭ್ರಮರಗೀತಸಾರ್. ರಾಮಚಂದ್ರಶುಕ್ಲ (ಸಂ.). ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥ ರತ್ನಮಾಲಾ ೮. ಸಾಹಿತ್ಯಸೇವಾಸದನ್. ಕಾಶೀ. ಸಂವತ್. ೧೯೯೯
ಸೋಮನಾಥ. ರಾಗವಿಬೋಧ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಎಸ್. (ಸಂ.). ಅಡ್ಯಾರ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಸೀರೀಸ್ ೪೮. ಅಡ್ಯಾರ್ ಲೈಬ್ರರಿ. ಮದ್ರಾಸ್. ೧೯೪೫
ಸೋಮನಾಥ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕಿ—. ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರಮು. ನಾರಾಯಣರಾವ್. ಚಿಲಕೂರಿ—.
—. ಆಂಧ್ರಗ್ರಂಥಮಾಲಾ. ಆಂಧ್ರಪತ್ರಿಕಾಪ್ರೆಸ್. ೧೯೩೯
ಸೋಮನಾರ್ಯ. ಅಷ್ಟಾವಧಾನ—. ಸ್ವರರಾಗಸುಧಾರಸ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
—. ನಾಟ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
ಸೋಮರಾಜ. ಉದ್ಭಟಕಾವ್ಯಮ್. ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಆರ್. (ಸಂ.). ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಕನ್ನಡ ಸೀರೀಸ್ ೧೦. ಓರಿಯಂಟಲ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಮೈಸೂರು. ೧೯೨೧

ಸೋಮರಾಜದೇವ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾವಲೀ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಸೋಮೇಶ್ವರ III, ಚಾಲುಕ್ಯ ಸರ್ವಜ್ಞ—, ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ, ಶ್ರೀಗೊಂಡೇಕರ್, ಜಿ. ಕೆ. (ಸಂ.), ಗಾಯಕವಾಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್ ೧೩೮, ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಬರೋಡ, ೧೯೬೧

ಹಮ್ಮೀರ, ಶೃಂಗಾರಹಾರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಹರಿನಾಯಕ, ಸಂಗೀತಸಾರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಹರಿಪಾಲದೇವ, ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ, ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ರಾ. (ಸಂ.) (ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ)

ಹೃದಯನಾರಾಯಣದೇವ, ಹೃದಯಪ್ರಕಾಶ, ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಶಿ (ಸಂ.) ಆರ್ಯ ಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಪುಣೆ, ೧೯೧೮

—, ಹೃದಯಕೌತುಕಮ್, ದತ್ತಾತ್ರೇಯಕೇಶವಜೋಶಿ (ಸಂ.) ಆರ್ಯಭೂಷಣ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಪುಣೆ, ೧೯೧೮

ಹೇಮಚಂದ್ರ, ಛಂದೋನುಶಾಸನಮ್, ವೇಲಣಕರ, ಎಚ್. ಡಿ. (ಸಂ.); ಜಯದಾಮನ್, ಬೊಂಬಾಯಿ, ೧೯೪೯

Sources in English

Abd-al-Qadir, Jami al alham, *cit.*, Farmer, H. G. *op. cit.*

Al Farabi, Kitab al Musiqi Kabir, *cit.*, *loc. cit*

Farmer, H. G. A History of Arabian Music to the XIII Century, London, 1929

—, Al Farabi's Arabic–Latin Writings on Music, Glasgow, 1934

Fox-Strangways, A. H., The Music of Hindusthan, Clarendon Press, Oxford, 1914

Helmholtz, Hermann von–, On the Sensations of Tone (Eng. Tr. by Ellis, A. J.), Dover Publications, Inc, Newyork, 1954

Ibrahim Adil Shah II, Kitabi-i-Nauras, ed. Nazir Ahmad, Bharatiya Kala Kendra, NewDelhi, 1956

Jones, William–, On the Musical Modes of the Hindus, Susil Gupta (India) Private Ltd. Calcutta, (I ed. 1793), 1962

Land, J. P. N. Over de Toonlanddders der Arabischc Muziek, Transactions of the Dutch Academy of Sciences, Division Literature, 2nd Series, Vol IX

—,Recherches sur I' historie de la Gamme Arabe, Transactions of the International Congress of Orientalistas, Vol. ii, Leyden, 1884

Qutb-ud-din al Shirazi, Durrat al Taj, *cit.*, Farmer, H. G., *op. cit*

Nathan, J., Music of the Hindus, *from* Musurgia Vocahs, *extr.* Tagore, S. M. *op. cit.*

Paterson, J. D. On the Grammar or Musical Scales of the Hindus, Asiatic Researches, vol, ix, *cit,* Tagore, S. M., *op. cit.*

Sambamoorthy, P., History of Indian Music, Indian Music Publishing House, Madras, 1960

Sathyanaranayana R. Suladis and Ugabhogas of Karnataka Music, Sri Varalakshmi Academy Publication Series, Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore, 1967

—Music of the Madhva Monks of Karnataka, Jnana-jyoti Kalamandira. Bangalore, 1988

Karnataka Music : A Synoptic Survey, Aspects of Indian Music, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1987

Narnatananirnaya of Pandarikavitthala, Crit. Intrdn., Crit.edn., tr.comm. IGNCA, New Delhi, Motilal Banarssidass, Kalamulashastra Series, 16, 17, 18, 19 Vol.1-1994, Vol. 2-1996, Vol.3-1998

Chaturdandiprakashika of Venkatamakhin, -do- Kalamulashastra Series No 26, 2001

Makhihridaya, Comm. on CDP, -do- No. 27. (Under Print)

Ragalakshanam of Mudduvenkatamakhi -do- 28 (Under Print)

Abhinava Bharatasarasangraha (ed.) of Mummadi Cikkabhupala, Sri Varalakshmi Academy, Mysore 1960

Shafi al din Mumin al Baghdadi, Risalat al Sharafiya nisab al talafiya, *cit.* Farmer, H.G., *op. cit.*

Stafford, William C. The Music of Hindustan or India *extr.* Tagore. S. M. *op. cit.*

Tagore, S. M. Hindu Music, Chowkhamba Sanskrit studies Vol XLIX, Chowkhamba Sanskrit Series office, Varanasi, 1965

Willard, Augustus N., A. Treatise on the Music of India, 1793, Asiatic Researches, Vol, III, 1874, reproduced, Music of India, Susil Gupta (India) Private Ltd., Calcutta, 1962

ಅಪ್ರಕಟಿತ ಆಕರಗಳು

ಶ್ರೀವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಆಕಡೆಮಿಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರ, ಮೈಸೂರು

ಕೋಹಲ—ದತ್ತಿಲ. ರಾಗಸಾಗರಮ್
ಗಂಧರ್ವರಾಜ. ರಾಗರತ್ನಾಕರ
ಜಗದೇಕಮಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣಿ
ದೇವಣ್ಣಭಟ್ಟ. ಸಂಗೀತಮುಕ್ತಾವಲೀ
ನಾನ್ಯದೇವ. ಭರತಭಾಷ್ಯ (ಸರಸ್ವತೀಹೃದಯಾಲಂಕಾರಹಾರ)
ನಾರಾಯಣದೇವ. ಸಂಗೀತನಾರಾಯಣ
ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ. ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ
ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ. ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ
ಬೆಂಗೇರಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ—ಮಾಧವಭಟ್ಟ. ಸಂಗೀತಾಮೃತಚಂದ್ರಿಕಾ
ಮೇಮಭೂಪಾಲ—ಸಂಗೀತಚಿಂತಾಮಣಿ
ವೇದ—ಸಂಗೀತಮಕರಂದ
ಸೋಮರಾಜದೇವ—ಸಂಗೀತರತ್ನಾವಲೀ
ಸೋಮನಾರ್ಯ. ಅಷ್ಟಾವಧಾನ—. ಸ್ವರರಾಗಸುಧಾರಸ (ನಾಟ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ)
ಹರಿಪಾಲದೇವ. ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ

ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾಸಂಶೋಧನಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಕೃಷ್ಣರಾಜವಡೆಯರ್. ಮುಮ್ಮಡಿ—.ಶ್ರೀತತ್ತ್ವನಿಧಿ (ಪ್ರಥಮಭಾಗವು ಪ್ರಕಟಿತ)
ರಂಗನಾಥ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದುಗ್ಧಾಬ್ಧಿ

ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮಾನಸಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮೈಸೂರು

ಅಯತಸುಳಾದಿಗಳು

ಸರಸ್ವತೀಭಂಡಾರ, ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರವರ ಸಂಸ್ಕೃತಮಹಾಪಾಠ ಶಾಲಾ, ಮೈಸೂರು

ಚಂದ್ರಶೇಖರ. ಭರತಸಾರಸಂಗ್ರಹ

ಸರಸ್ವತೀಮಹಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ತಂಜಾವೂರು

ಮಾಧವಭಟ್ಟ. ಸಂಗೀತಾಮೃತಚಂದ್ರಿಕಾ

ಗವರ್ನ್‌ಮೆಂಟ್ ಮ್ಯಾನ್ಯುಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಬಿಕನೀರ್

ಮದನಪಾಲ. ಆನಂದಸಂಜೀವನೀ

ಉಲ್ಲೇಖ ಅಥವಾ ಉದ್ಧೃತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣಕವಿ, ಎಂ (ಸಂ.), ಭರತಕೋಶ
(ಪೂರ್ವೋಕ್ತ)

ಅಚ್ಯುತದೇವರಾಯ, ತಾಳಕಳಾವಾರಿಧಿ
ಅಜ್ಞಾತ, ಸಂಗೀತಸಾರ (೧೭ನೆಯ ಶತ.)
—, ಸಂಗೀತಸಾರ (೧೭ನೆಯ ಶತ.)
—, ಸಂಗೀತಸಾರ (೧೮ನೆಯ ಶತ.)
—, ಸಂಗೀತಸಾರ (ಶಿವಪಾರ್ವತೀ ಸಂವಾದರೂಪ)
ಕೀಕಾರಾಜ, ಸಂಗೀತಸಾರೋದ್ಧಾರ
ಭುವನಾನಂದ—ಸಂಗೀತಾಲೋಕ
ಮದನಪಾಲ, ಆನಂದಸಂಜೀವನೀ
ಮೋಕ್ಷದೇವ, ಸಂಗೀತರಸಕಲಿಕಾ
ರಘುನಾಥ, ಸಂಗೀತಸಾರ
ಸೋಮರಾಜದೇವ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾವಲೀ
ಹಮ್ಮೀರ, ಶೃಂಗಾರಹಾರ
ಹರಿನಾಯಕ, ಸಂಗೀತಸಾರ

ಕವಿಕಾವ್ಯ ಋಣ

ಅಗ್ಗಳ	: ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣಂ
ಅನಂತಕವಿ	: ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರ ಚಾರಿತ್ರಂ
ಆಚಣ್ಣ	: ವರ್ಧಮಾನ ಪುರಾಣಂ
ಕಮಲಭವ	: ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಪುರಾಣಂ
ಕರ್ಣಪಾರ್ಯ	: ನೇಮಿನಾಥಪುರಾಣಂ
ಕಲ್ಯಾಣಕೀರ್ತಿ	: ಅನುಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಜ್ಞಾನಚಂದ್ರಾಭ್ಯುದಯ
ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ	: ಭಾರತ
ಕೋನಯ್ಯ	: ಗಯಚರಿತ್ರೆ
ಗಿರಿಯಮ್ಮ. ಹೆಳವನಕಟ್ಟೆ-	: ಚಂದ್ರಹಾಸನಕಥೆ : ಬ್ರಹ್ಮಕೊರವಂಜಿ : ಹಾಡುಗಳು
ಗುಣವರ್ಮ II	: ಪುಷ್ಪದಂತಪುರಾಣಂ
ಗೋಪಕವಿ	: ನಂದಿಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ
ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯ	: ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜವಿಜಯಂ
ಗೌರವಾಂಕ	: ಮೋಳಿಗೆಯ್ಯನ ಪುರಾಣಂ
ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಅಷ್ಟಭಾಷಾಕವಿ	: ವಿರೂಪಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನಂ
ಚಂದ್ರರಾಜ	: ಮದನತಿಲಕಂ
ಚಾಟುವಿಠಲನಾಥ	: ಭಾಗವತ
ಚಾಮರಸ	: ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆ
ಚಾವುಂಡರಾಯ	: ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣಂ
ಚಿಕದೇವರಾಜ	: ಗೀತಗೋಪಾಲಂ : ಚಿಕದೇವರಾಜವಿಜಯಂ : ಶಂಗಾರನಿದರ್ಶನಂ
ಚಿಕ್ಕಪದ್ದಣ್ಣಶೆಟ್ಟಿ	: ಅನಂತನಾಥ ಚಾರಿತ್ರ
ಚೌಂಡರಸ	: ಅಭಿನವದಶಕುಮಾರಚರಿತಂ
ಜಗನ್ನಾಥದಾಸ	: ಹರಿಕಥಾಮೃತಸಾರ : ಹಾಡುಗಳು
ಜನ್ನ	: ಅನಂತನಾಥಪುರಾಣಂ : ಯಶೋಧರಚರಿತೆ
ತಿರುಮಲಾರ್ಯ	: ಅಪ್ರತಿಮ ವೀರಚರಿತಂ
ದೇವಕವಿ	: ಕುಸುಮಾವಳೀಕಾವ್ಯಂ
ನಯಸೇನ	: ಧರ್ಮಾಮೃತಂ
ನಾಗಚಂದ್ರ	: ಮಲ್ಲಿನಾಥಪುರಾಣಂ : ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತ ಪುರಾಣಂ
ನಾಗರಾಜ	: ಪುಣ್ಯಾಸ್ರವ
ನಾಗವರ್ಮ	: ಕರ್ಣಾಟಕ ಕಾದಂಬರಿ
ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ	: ಅನುಭವಸಾರ : ಅರುವತ್ತು ಮೂವರ ತ್ರಿವಿಧಿ : ಕೈವಲ್ಯಪದ್ಧತಿ : ಪರಮಾನುಭವ ಬೋಧೆ : ಪರಮಾರ್ಥಪ್ರಕಾಶಿಕೆ : ವಿವೇಕಚಿಂತಾಮಣಿ
ನಿತ್ಯಾತ್ಮಕಶುಕ ಯೋಗಿ	: ಕನ್ನಡಭಾಗವತ
ನೇಮಿಚಂದ್ರ	: ಅರ್ಧನೇಮಿಪುರಾಣಂ : ಲೀಲಾವತೀ ಪ್ರಬಂಧಂ
ನೇಮಿವ್ರತಿ	: ಸುವಿಚಾರ ಚರಿತ್ರೆ
ಪಂಪ	: ಆದಿಪುರಾಣಂ : ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯಂ
ಪದ್ಮಣಾಂಕ	: ಪದ್ಮರಾಜಪುರಾಣಂ
ಪಾರ್ಶ್ವಪಂಡಿತ	: ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥಪುರಾಣಂ
ಪೊನ್ನ	: ಶಾಂತಿಪುರಾಣಂ
ಬಂಧುವರ್ಮ	: ಹರಿವಂಶಾಭ್ಯುದಯ ಕಾವ್ಯಂ
ಬಸವಕವಿ	: ಮಹರಂಗಲೀಲೆ
ಬಸವಲಿಂಗಕವಿ	: ಕೊಟ್ಟೂರು ಬಸವ ಪುರಾಣಂ

ಬಾಹುಬಲಿ : ನಾಗಕುಮಾರ ಚರಿತಂ
ಬೊಮ್ಮರಸ : ಸೌಂದರಪುರಾಣಂ
ಬೊಮ್ಮರಸ,
ಚತುರ್ಮುಖ- : ರೇವಣಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಪುರಾಣಂ
ಬೊಮ್ಮರಸ,
ತೆರಕಣಾಂಬಿ- : ಜೀವಂಧರಸಾಂಗತ್ಯ
ಭಾಸ್ಕರ : ಜೀವಂಧರ ಚರಿತ್ರೆ
ಭೀಮಕವಿ : ಬಸವಪುರಾಣಂ
ಮಂಗರಸ III : ಜಯನೃಪಕಾವ್ಯಂ
ಸಮ್ಯಕ್ತ್ವಕೌಮುದೀ
ಮಲುಹಣ : ದೇವಚರಿತ್ರೆ
ಮಲ್ಲಣ,
ಗುಬ್ಬಿಯ- : ಗಣಭಾಷ್ಯರತ್ನಮಾಲೆ
ಮಲ್ಲಣಾರ್ಯ : ವೀರಶೈವಾಮೃತ ಪುರಾಣಂ
ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ
ಕವಿ : ಶಂಕರದಾಸಿಮಯ್ಯ ಪುರಾಣಂ
ಮಹಾಬಲ : ನೇಮಿನಾಥಪುರಾಣಂ
ಮಾದಣ್ಣ : ನನ್ನಯ್ಯಗಳ ಚಾರಿತ್ರ
ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ : ಭರತೇಶವೈಭವಂ
: ಹಾಡುಗಳು
ರನ್ನ : ಅಜಿತತೀರ್ಥಂಕರ ಪುರಾಣ
ತಿಲಕಂ
: ಸಾಹಸಭೀಮವಿಜಯಂ
ರಾಘವಾಂಕ : ವೀರೇಶ್ವರ ಚರಿತೆ
: ಸಿದ್ಧರಾಮಪುರಾಣಂ
: ಸೋಮನಾಥ ಚರಿತೆ
: ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯಂ
ರುದ್ರಭಟ್ಟ : ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯಂ
ಲಕ್ಕಣ ದಂಡೇಶ : ಶಿವತತ್ತ್ವಚಿಂತಾಮಣಿ
ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ : ಜೈಮಿನೀಭಾರತಂ
ಲಿಂಗಣ್ಣ,ಕೆಳದಿ : ಕೆಳದಿನೃಪವಿಜಯಂ
ಲಿಂಗರಾಜ,
ಅಳಿಯ- : ಜಾವಳಿಗಳು
: ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು
ವಾಲ್ಮೀಕಿ,
ಕುಮಾರ- : ತೊರವೆರಾಮಾಯಣ
ವಿರೂಪಾಕ್ಷ
ಪಂಡಿತ : ಚೆನ್ನಬಸವಪುರಾಣಂ
ಶಾಂತಿನಾಥ : ಸುಕುಮಾರ ಚರಿತಂ
ಶಿವಶರಣರು : ವಚನಗಳು, ಕಾಲಜ್ಞಾನ,
(ಅಲ್ಲಮ, ಮಂತ್ರಗೋಪ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ
ಚೆನ್ನಬಸವ,
ಬಸವೇಶ್ವರ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಪಂಡಿತಾ
ರಾಧ್ಯ, ಮಹಾದೇವಿ, ಸಕಲೇಶ ಮಾದರಸ
ಇತ್ಯಾದಿ)
ಶಿಶುಮಾಯಣ : ತ್ರಿಪುರದಹನ ಸಾಂಗತ್ಯ
ಷಡಕ್ಷರದೇವ : ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸಂ
: ಶಬರಶಂಕರ ವಿಳಾಸಂ
ಸರ್ಪಭೂಷಣ
ಶಿವಯೋಗಿ : ಕೈವಲ್ಯವಲ್ಲರಿ
ಸರ್ವಜ್ಞ : ವಚನಗಳು
ಸಾಳ್ವ : ಭಾರತ
: ರಸರತ್ನಾಕರಂ
: ಶಾರದಾವಿಳಾಸಂ
ಸಿಂಗರಾರ್ಯ : ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ
ಸಿಂಗಿರಾಜ : ಸಿಂಗಿರಾಜಪುರಾಣಂ
ಸಿದ್ಧನಂಜೇಶ : ಗುರುರಾಜಚಾರಿತ್ರ
: ರಾಘವಾಂಕಚಾರಿತ್ರ
ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ : ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ
ಸೋಮನಾಥ,
ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ- : ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯಚರಿತ್ರಮು
: ಬಸವಪುರಾಣಮು
ಸೋಮರಾಜ : ಅಕ್ರೂರಚರಿತ್ರೆ
ಉದ್ಭಟಕಾವ್ಯಂ
ಹರಿದಾಸರು : ಹಾಡುಗಳು
(ದಾಸಕೂಟ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಸ ಕೂಟ :
ಆದ್ಯರು, ಕನಕದಾಸ, ಜಗನ್ನಾಥದಾಸ,
ಪುರಂದರದಾಸ, ಮಹಿಪತಿದಾಸ,
ರಾಘವೇಂದ್ರ ತೀರ್ಥ, ವಾದಿರಾಜ,
ವಿಜಯದಾಸ, ವೈಕುಂಠದಾಸ, ವ್ಯಾಸರಾಜ,
ಶ್ರೀಪಾದರಾಜ ಇತ್ಯಾದಿ)
ಹರಿಹರ : ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣಂ
ರಗಳೆಗಳು.

ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ|| ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತರೆನಿಸಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡಿಗ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಭೌತವಿಜ್ಞಾನಗಳು, ಮಾನವಿಕ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯೆಗಳ ಹತ್ತು ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಶ್ರುತರು. ಸಂಶೋಧನ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ (ರಿಸರ್ಚ್ ಮೆತೊಡಾಲಜಿ) ಪರಿಣತರೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದವರು. ಭಾರತದ ಆರ್ಷಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸಲೆಂದು ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಆದೇಶ ಮತ್ತು ವಿದೇಶ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಆಹ್ವಾನಗಳನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ವಿಶ್ವಪರ್ಯಟನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಯೋಗಗಳ ನಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸಾಧನ-ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವದ ಹಲವು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವೃತ್ತಿಪರ ಕೈಪಿಡಿಗಳು ದಾಖಲಿಸಿವೆ.

ಗುರು, ಗಾಯಕ, ವಾಗ್ಮಿ, ಸಂಶೋಧಕ, ಬಹುಭಾಷಾ ಕೋವಿದ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ, ಲೇಖಕ, ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಬಾನುಲಿ-ದೂರದರ್ಶನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಕಾರ, ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರದ (ವಿಶ್ರಾಂತ) ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಭಂಗಿಗಳ ವರ್ಣರಂಜಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಸಂತ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನೂರಾರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸೆಮಿನಾರ್ ಮತ್ತು ಸಮ್ಮೇಳನಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನ, ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ, ಪ್ರಬಂಧವಾಚನ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ವಿದೇಶಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಬಿರುದು, ಗೌರವ, ಫೆಲೋಷಿಪ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆ, ಅನುವಾದ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಜನಪ್ರಿಯ ಲೇಖನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅವರ ಬರೆಹವು ಅಚ್ಚಿನ ೧೫,೦೦೦ ಪುಟಗಳನ್ನು ಮೀರಿದೆ.

ಶ್ರೀಯುತರು ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾತಂತ್ರದ ಕಾದಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಮತ್ತು ಅಭಿಷಿಕ್ತರು.



ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಎಂಟುನೂರು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಬೃಹತ್ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ತು ಮತ್ತು ಬೃಹತ್ತುಗಳನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯಗಳನ್ನು, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧಾರಭೂತವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ರಸಿಕರ ಮುಂದಿಡುವ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಗಾತ್ರದ, ಪಾತ್ರದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ ಈ ಕೃತಿ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಪ್ರಕಾರ. ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವನ್ನು ಆವರಿಸಿ, ಉತ್ತರ ಕಡೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವದ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಯ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಚಾಚಿದ ಈ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ ಮತ್ತು ಅಪೂರ್ವ. ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ವಿಸ್ತಾರ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಅನ್ಯಸುಲಭವಲ್ಲ.

ಗಾಯನ, ಸಂಶೋಧನ, ಅಧ್ಯಾಪನ, ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಾ. ರಾ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವ ಮಹಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಇವರ ಅಸಾಧಾರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ನಿರೂಪಣಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಂಶೋಧನಾ ವಿ ದಗ್ಧತೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಒಳನೋಟಗಳು, ಪರಂಪರೆಯ ಅಪಾರ ಅರಿವಿನೊಡನೆ ಬೆರೆತಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸದಾ ಹೊಸದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಂಥ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಸನ್ನ ಮಧುರ ಶೈಲಿ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ "ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ" ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಲೋಕದ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಎಚ್. ಜೆ. ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ISBN 81-7713-086-2